

LMU

LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

OPEN PUBLISHING LMU

UB



DANIJELA WEBER-KAPUSTA

Theater und Identität

Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb,
Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert

Danijela Weber-Kapusta

Theater und Identität. Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb,
Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert

Theater und Identität

Die deutsch-kroatischen Kulturverflechtungen in Zagreb,
Varaždin und Osijek im 19. Jahrhundert

von

Danijela Weber-Kapusta



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Gefördert durch die DFG; Projektnummer: 288133887



Text © Danijela Weber-Kapusta 2024

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2024

Umschlagbild: Branko Šenoa, *Theatergebäude*, Aquarell (Eigentum des Museums der bildenden Künste Osijek)

Lektorat: Mareike Burgheim

Druck und Vertrieb:
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Wien
www.buchschniede.at



Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-115796-0>
<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.115796>

ISBN 978-3-99165-616-6

Inhalt

Danksagung.....	1
Einleitung	3
Forschungsfragen	3
Methodologie und Arbeitsschritte.....	4
Stand der Forschung	7
Zur Vorgeschichte des professionellen Theaters in Kroatien	8
1 Innere Kolonisierung und Bildung kollektiver Identitäten.....	11
1.1 Sprache und Nationsbildung.....	16
1.2 Theater und Nationsbildung.....	22
2 Fallstudie Zagreb.....	27
2.1 Einleitend zur Geschichte des professionellen Theaters in Zagreb.....	27
2.1.1 Deutsch-kroatische Theaterzusammenarbeit.....	31
2.1.2 Instrumentalisierung des Theaters: Das Beispiel des historischen Schauspiels.....	38
2.1.3 Kunst- und Unterhaltungsfunktion des deutschsprachigen Theaters vs. identitätsstiftende Funktion des kroatischen Theaters.....	42
2.1.4 Oper und Identitätsstiftung	45
2.1.5 Carl Rosenschön: Ein vergessener Förderer des deutsch-kroatischen Kulturtransfers	49
2.2 Der Neoabsolutismus (1851–1860).....	57
2.2.1 Bachs Theaterordnung: Kultur im Zeichen der Kontrolle und Homogenisierung.....	57
2.2.2 Gründung des Nationaltheaters und Erschaffung des Publikums.....	60
2.2.3 Homogenisierung der Kultur und die Krise des Theaters.....	71
2.3 Der Niedergang des Neoabsolutismus: Theater und Kampf um nationale Rechte... 78	
2.3.1 Theater und Bildung kollektiver Identitäten: Assimilieren, Homogenisieren, Differenzieren.....	90
3 Fallstudie Osijek.....	93
3.1 Geschichte des deutschen Theaters in Osijek.....	93
3.2 Entwicklung der städtischen Kulturpolitik.....	97
3.3 Künstlerische Höhepunkte des deutschsprachigen Theaters in Osijek.....	107
3.3.1 Zeitalter der Operette und ihre publikumbildende Funktion.....	107
3.3.2 Sprechtheater	115

3.4	Theaterkrise am Ausgang des 19. Jahrhunderts	118
3.5	Theater und Magyarisierung	125
3.6	Nationalismus und Neubestimmung der Kulturpolitik am Beginn des 20. Jahrhunderts	131
3.7	Theater als Symbol der Mehrfachidentitäten	139
4	Fallstudie Varaždin	147
4.1	Anfänge des deutschen Theaters in Varaždin	147
4.2	Kultur der Minderheit wird zur Mehrheitskultur	150
4.3	Theater als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens	152
4.4	Quellenlage und Spielplanrekonstruktion	155
4.5	Oszillationen der städtischen Kulturpolitik: Protektion der Nationalkultur vs. Aufrechterhaltung der deutschen Kulturdominanz	159
4.6	Kultur als Prozess, Ritual und Wiederholung	166
	Schlusswort	173
	Anhang	177
	I. Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Osijek Theater in der Oberstadt (1896–1907)	177
	II. Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Varaždin Stadttheater Varaždin (1873–1902)	205
	Literaturverzeichnis	219
	Primärliteratur	219
	Sekundärliteratur	219
	Digitalisierte Zeitungsbestände	230
	Nicht digitalisierte Zeitungsbestände	231
	Archivquellen, Museumssammlungen, Bibliothekssammlungen	232
	Abbildungsverzeichnis	235

Danksagung

Die Entstehung dieser Studie wäre ohne Unterstützung von zahlreichen Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Den zündenden Funken für das Forschungsprojekt verdanke ich meiner langjährigen Mentorin, Prof. Antonija Bogner Šaban. Die finanzielle Grundlage für die Durchführung des Vorhabens hat die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gesichert. Meinen Mentoren und Mentorinnen, Prof. Christopher Balme, Prof. Milka Car-Prijić, Prof. Marie-Janine Calic und Prof. Ulf Otto, möchte ich herzlich danken für die zahlreichen konstruktiven Anregungen und die Zeit, die sie der Lektüre dieses Buches gewidmet haben. Die Einsicht in die umfangreichen Quellenbestände verdanke ich der Zusammenarbeit mit zahlreichen Institutionen, die mich bei meinen Recherchen mit Rat und Tat unterstützt haben. Dazu zählen insbesondere Slawonienmuseum Osijek, Stadtmuseum Varaždin, der Zeitungssaal der Nationalen Universitätsbibliothek Zagreb, Institut für die Geschichte des kroatischen Theaters (Zagreb, HAZU), Stadtmuseum Zagreb sowie die Staatsarchive in Osijek, Varaždin und Zagreb. Ein ganz besonderer Dank gebührt dem Kunsthistoriker Grgur Marko Ivanković vom Slawonienmuseum, der mir die Einsicht in eine faszinierend große Sammlung an Theaterzetteln und Theaterquellen aus dem 19. Jahrhundert ermöglicht hat sowie den Historikerinnen Spomenka Težak vom Stadtmuseum Varaždin und Vida Pavliček vom Staatsarchiv Varaždin, die mich bei der Rekonstruktion der Varaždiner Theatergeschichte unermüdlich unterstützt haben. Mein Dank gilt ebenso der Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Großegger von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dem Theaterhistoriker Paul S. Ulrich und meinem langjährigen verschiedenen Professor Nikola Batušić, dessen theaterhistoriografische Studien die essenzielle Grundlage für meine Recherchen darstellen.

Nicht zuletzt möchte ich meinen tiefen Dank meinem Partner, meinen Kindern und meinen Eltern aussprechen für alle Überstunden, die in dieses Buch eingeschrieben sind.

Einleitung

Forschungsfragen

Die deutschsprachige Kultur prägte bis zur Auflösung der Habsburgermonarchie 1918 in besonderer und vielerorts dominanter Weise die Kulturgeschichte dieses multiethnischen Reiches. Das deutschsprachige Theater genoss hinsichtlich seines kulturellen Angebots einen besonderen Stellenwert und nahm bis ins ausgehende 19. Jahrhundert in vielen urbanen Zentren den Status der zentralen Kulturanstalt ein. In Zagreb war das deutschsprachige Theater bis zum Fall des Neoabsolutismus 1860 der wichtigste Treffpunkt des kulturellen und sozialen Lebens. In Osijek und Varaždin konnte es diesen Stellenwert bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts aufrechterhalten.

Das deutschsprachige Theater¹ übte innerhalb des heutigen Nord- und Ostkroatiens mehr als nur eine kulturelle Funktion aus. Als regelmäßiger Versammlungsort aller gesellschaftlicher Schichten und Ethnien spiegelte es wie kaum eine andere öffentliche Institution die herrschenden sozialen, kulturellen und politischen Verhältnisse sowie ihre historischen Transformationen wider. Die Bedeutung und das Monopol des deutschsprachigen Theaters begannen sich erst mit der Gründung des ersten kroatischen Berufstheaters 1840 in Zagreb zu verändern. Beide Theater, die von nun an in verschiedenen Symbiosen nebeneinander koexistierten, spielten eine Schlüsselrolle bei der Bildung kultureller Identitäten. Während das deutsche Theater das Gefühl der Zugehörigkeit zum deutschen Kulturkreis und der Habsburgermonarchie stärkte, übernahm das kroatische Theater eine eminente Rolle bei der Bildung der nationalen Identität.

Die vorliegende Studie untersucht die Rolle und Bedeutung des deutsch- und kroatischsprachigen Theaters bei der Bildung kultureller Identitäten in Zagreb, Osijek und Varaždin im 19. Jahrhundert. Zwei Fragen stehen im Mittelpunkt des Forschungsinteresses: Einerseits geht es um den Einfluss des Nationalismus auf den Stellenwert sowie die Funktionen des Theaters und andererseits um die Dominanzverhältnisse, die sich zwischen dem deutsch- und kroatischsprachigen Theater herausgebildet haben. Von besonderem Interesse sind in diesem Kontext die Entstehung der institutionellen Kulturpolitik und ihre Zielsetzung, die Nationalkultur zur Leitkultur zu erheben. Die Arbeit umfasst die Zeitspanne von den 1840er-Jahren bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

¹ Die Begriffe deutschsprachiges Theater und deutsches Theater stehen in dieser Studie für professionelles Theater in deutscher Sprache. Sie beziehen sich nicht auf die nationale Zugehörigkeit von Schauspielern und Schauspielerinnen. Das Ensemble war in ethnischer Hinsicht sehr heterogen. Jeder Schauspieler und jede Schauspielerin, die Deutsch gut beherrschten, konnten ein Engagement bei den deutschsprachigen Theatergesellschaften erlangen.

Methodologie und Arbeitsschritte

Die Forschung ist stark interdisziplinär ausgerichtet. Die für die Arbeit zentrale theaterhistoriografische Perspektive wird mit den Erkenntnissen aus dem Bereich der postkolonialen Studien und der Nationalismusforschung bereichert. Der besondere Stellenwert der Kultur und insbesondere des Theaters bei der Entstehung des modernen nationalen Staates wird in Anlehnung an Ernest Gellners und Miroslav Hrochs Thesen über die kulturelle Nationsbildung diskutiert. Politische Transformationen, die im Vormärz einsetzen und die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts prägen, sind für die Untersuchung von entscheidender Bedeutung, da aus den politischen auch die kulturellen Transformationen herausgingen. Ein Ziel der Studie besteht somit auch darin, die enge Verbindung zwischen der Entstehung des modernen Nationalstaates, seiner kulturellen Fundierung und der ideologischen Homogenisierung kultureller Identitäten aufzuzeigen.

In multiethnischen Staatsverbänden wie der Habsburgermonarchie stellten die Hervorbringung, Pflege und Verbreitung einer gemeinsamen Nationalkultur den ersten Schritt im Kampf um politische und nationale Souveränität dar, hebt der tschechische Historiker Miroslav Hroch in seinen Arbeiten über die Bildung der kleinen europäischen Nationen hervor (Hroch 1998, 2005). Dabei ging es in erster Linie um die Herausbildung einer gemeinsamen nationalen *Hochkultur*. Zu dieser zählte eine normierte Hochsprache und eine Reihe repräsentativer und staatlich protegierter Kultur- und Bildungsinstitutionen wie Theater, Museen und Universitäten, die alle eine Funktion gemein hatten, nämlich, die ästhetische und wissenschaftliche Reife der Nation nach außen zu repräsentieren.

Das Theater als führendes Massenmedium des 19. Jahrhunderts spielte bei der kulturellen Nationsstiftung europaweit eine eminente und im transnationalen Vergleich bislang kaum erforschte Rolle. Im Unterschied zur sehr regen Nationalismusforschung, deren Vertiefung innerhalb dieser Arbeit den Rahmen übersteigen würde,² stellt die kulturelle Nationsstiftung im Theater im transnationalen Vergleich eine Forschungslücke dar. Zu den wenigen Grundlagenarbeiten auf diesem Gebiet zählen der von Laurence Senelick herausgegebene Band *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900* (Senelick Hg. 1991), Walter Puchners Studie über die Funktionen des Theaters im Nationswerdungsprozess in Südosteuropa im 19. Jahrhundert (Puchner 1994), die Arbeiten von Philipp Ther (Ther 2012, 2009, 2006) und die archivalische Quellenforschung, die die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich in den 1960er-Jahren durchgeführt hat, um den außerordentlichen Stellenwert des Theaters bei der Stiftung der nationalen Identität in der Habsburgermonarchie aufzuzeigen (Dietrich

² Einen umfassenden Einstieg in die wichtigsten Theorien, Ansätze und Erkenntnisse der neueren Nationalismusforschung sowie in die Geschichte des europäischen Nationalismus bieten Christian Jansen und Henning Borggräfe in *Nation – Nationalität – Nationalismus* (2008).

1967). Kultur, Theater und insbesondere die Oper spielten im 19. Jahrhundert, wie es Philipp Ther hervorhebt,

eine zentrale Rolle bei der Konstruktion der Nation und der Verbreitung eines Nationalbewusstseins unter der Bevölkerung. Man kann dabei von einer kulturellen Nationsbildung sprechen, die in Böhmen und Polen ebenso verbindend wirkte wie in den deutschen Ländern. (Ther 2006, 18).

Das Theater war seit Anbeginn wesentlich mehr als ein Kunsttempel. Insbesondere im 19. Jahrhundert avancierte es zum „Inbegriff nationaler Bestrebungen“ und zugleich auch zu ihrem „Kampfboden“, wie es die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich in ihren Forschungen über das Theater der Habsburgermonarchie zeigte und mit zahlreichen Archivquellen belegte (Dietrich 1967, 6,8). Nicht nur die kleinen Nationen des Reiches nutzten das Theater zugunsten der Identitätsstiftung, sondern auch das Zentrum der Macht – Wien – nutzte Kultur und Theater dafür, das „Gesamtstaatsgefühl“ in der Monarchie zu stärken und zu verbreiten (Urbanitsch 2011, 502). Zu diesem Zwecke wurden zahlreiche Kulturinitiativen, wie die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen (Wien 1892), ins Leben gerufen, mit dem Ziel, „ein einheitliches gesamtstaatliches Bewußtsein zu fördern“ (Urbanitsch 2011, 505). Diese Kulturinitiativen zeigen die außerordentliche Bedeutung, die das Theater als führende öffentliche Kulturinstitution bei der Stiftung der kollektiven Identitäten im 19. Jahrhundert erlangt hat.

In Anlehnung an die oben genannten Kulturhistoriker und -historikerinnen werden in der vorliegenden Arbeit die komplexen Beziehungen zwischen dem Theater und der kulturellen Identitätsstiftung auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens im 19. Jahrhundert untersucht und dargestellt. Im Fokus stehen heterogene Funktionen des deutschsprachigen und kroatischen Theaters. Während das kroatische Theater die Verbreitung des Nationalbewusstseins zu seiner primären Aufgabe erklärte, wurde im deutschsprachigen Theater das Gefühl der Zugehörigkeit zum deutschsprachigen Kulturkreis intensiv gepflegt. Die Ko-Präsenz der professionellen Theaterkultur in deutscher und kroatischer Sprache war das Ergebnis der multiethnischen Struktur der urbanen Gesellschaft. Das signifikante Merkmal der Habsburgermonarchie war und blieb „eine besonders dichte ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt“, ihre „pluralistische Verfaßtheit“, die aus einer großen Dichte nebeneinander lebenden und miteinander verflochtenen Völker hervorgegangen war, wie es der Kulturhistoriker Moritz Csáky hervorhebt (Csáky 1998, 169). Die individuellen und kollektiven Identitäten der Monarchiebewohner waren von „kulturellen Plurivalenzen“ (Csáky et. al. 2004, 19) und „Mehrfachidentitäten“ (Csáky 2002, 41) gekennzeichnet. Der Zuschauerraum des deutschsprachigen Theaters in Zagreb, Osijek und Varaždin sowie unzähligen weiteren Städten unter dem Habsburger-Zepter war ein repräsentativer Spiegel dieser von Moritz Csáky trefflich dargestellten Mehrfachidentitäten.

Im ersten Kapitel dieser Studie wird zuerst eine kurze Einführung in die kulturelle Topografie Zagrebs, Osijeks und Varaždins im 19. Jahrhundert gegeben, um auf diese Weise die ausschlaggebenden Faktoren darzustellen, die die Entstehung von Mehrfachidentitäten und die lange Dominanz der deutschsprachigen Kultur auf den Gebieten des heutigen Kroatiens ermöglicht haben. Im Fokus stehen die Hierarchien, die sich bei der Verwendung der deutschen und kroatischen Sprache sowie im Stellenwert der beiden Kulturen herausgebildet haben und die in der Forschung die Frage nach den Mechanismen der inneren Kolonisierung auch im Kontext der Habsburgermonarchie plausibel machen. Das erste Kapitel geht darüber hinaus auf die Entstehung der kroatischen Nationalbewegung ein, da in ihrem Rahmen einerseits das Bewusstsein für die hierarchischen Entwicklungen im kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bereich geschärft und andererseits die essenziellen Plattformen für die kulturelle Nationsbildung gegründet wurden.

Die Kapitel drei bis fünf stellen drei Fallstudien dar. Mit Zagreb, Osijek und Varaždin geraten die Mehrfachidentitäten und das Verhältnis zwischen dem deutsch- und kroatischsprachigen Theater in den Mittelpunkt des Interesses. Die drei Fallstudien sollen drei verschiedene Transformationsprozesse kollektiver Identitäten aufzeigen, die mit dem Aufkommen des Nationalismus im 19. Jahrhundert einsetzten und trotz individueller Besonderheiten demselben Ziel folgten, nämlich, die nationale Identität mithilfe des Theaters in der Bevölkerung zu verbreiten und die pluralen kulturellen Identitäten auszumerzen. Alle drei Fallstudien heben den problematischen Charakter der kulturellen Homogenisierung hervor. Hier zeigt die Theatergeschichte, dass die Bildung der nationalen Kulturidentität auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens zum großen Teil erst „durch gewaltsame Unterdrückung kultureller Differenzen“ (Hall 1999, 421) möglich wurde. Darüber hinaus zeigen die Fallstudien aber auch, dass mit der Änderung der kulturellen Machtverhältnisse und der Erhebung der Nationalkultur zur Leitkultur die Mehrfachidentitäten nicht verschwunden sind, sondern ganz im Gegenteil in kulturellen und sozialen Praxen weiterlebten und die kollektiven Identitäten nach wie vor prägten.

Die Anfänge der institutionellen Kulturpolitik³ in Zagreb, Osijek und Varaždin reichen bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und sind mit dem Theater aufs Engste verbunden. In der Entstehung der Kulturpolitik erlangte ausgerechnet das Theater eine Schlüsselrolle. Aus diesem Grund wird in der folgenden Arbeit die besondere Aufmerksamkeit der Entwicklung der institutionellen Kulturpolitik in den drei genannten Städten gewidmet.

3 Im Kontext dieser Studie bezieht sich der Begriff „institutionelle Kulturpolitik“ auf die von staatlichen und städtischen Organen gestaltete Kulturpolitik.

Stand der Forschung

Mit dem Wirken des deutschsprachigen Theaters auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens haben sich zahlreiche kroatische Theater- und Musikwissenschaftler, Germanisten und Historiker auseinandergesetzt.⁴ Auffällig ist dabei einerseits eine Fokussierung der Forschung auf Zagreb und andererseits eine chronologisch-positivistische Perspektive. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Rekonstruktion des Spielplans und seiner ästhetischen Besonderheiten. Zu den Grundlagenwerken über das deutschsprachige Theater in Zagreb gehören die Studien von Nikola Batušić (1968, 2017), Blanka Breyer (1938), Nikola Andrić (1895), Milan Ogrizović (1910) und Pavao Cindrić (1969).

Im Unterschied zur regen Erforschung der Zagreber Theatergeschichte ist die Zahl der Arbeiten über das deutschsprachige Theater in Osijek und Varaždin sehr gering. Die beiden Städte stellen eine Forschungslücke dar, was angesichts ihrer reichen deutschsprachigen Kulturgeschichte sehr erstaunlich ist.⁵ Den ersten Versuch, die Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Osijek zu rekonstruieren, hat Gordana Gojković mit einer Studie über das Osijeker Musiktheater unternommen (Gojković 1996). Noch größere Forschungsdefizite als Osijek weist die nordkroatische Stadt Varaždin auf. Die vorhandenen Arbeiten über das Varaždiner Theater des 19. Jahrhunderts reduzieren sich auf chronologische Überblicke, die als Jubiläumspublikationen im Auftrag des kroatischen Nationaltheaters Varaždin geschrieben wurden. Ihr auffälliges Charakteristikum ist eine starke ideologische Perspektive, die das deutschsprachige Theater in Varaždin mit dem Schmierentheater gleichsetzt.

Die oben genannte ideologische Perspektive ist nicht nur für die frühe Theatergeschichte der Stadt Varaždin kennzeichnend, sondern für die Anfänge der kroatischen Theaterhistoriografie allgemein. Die nationale Theatergeschichte musste bis in die 1960er-Jahre den ideologischen Imperativen folgen und durfte den vielschichtigen Kulturverhältnissen keine Rechnung tragen. Kennzeichnend für die erste Phase der kroatischen Theatergeschichtsschreibung war eine germanophobe Einstellung. Das Wirken des deutschsprachigen Theaters wurde ideologisch einseitig aus der Perspektive der kolonialen Unterdrückung der nationalen Kultur bewertet. Die positiven Aspekte der deutsch-kroatischen Kulturbeziehungen wurden bewusst ausgeklammert und ihrer Komplexität wurde keine Rechnung getragen. Ein Grundlagenwerk, das die ausschließenden und marginalisierenden Mechanismen der frühen kroatischen Theatergeschichtsschreibung einer kritischen Analyse unterzog, stellt die Studie der Theaterwissenschaftlerin Martina Petranović *Theater und Geschichte* dar (Petranović 2015).

Der erste Perspektivenwechsel in der Theatergeschichtsschreibung erfolgte in den 1950er- und 1960er-Jahren. Die Arbeiten von Branko Gavella (1953, 1968) und Nikola

4 Aus stilistischen Gründen wird in dieser Arbeit auf Gendern verzichtet.

5 Für eine ausführliche Bibliografie der einschlägigen Beiträge über das Theaterleben Osijeks und Varaždins siehe Einführungskapitel der einzelnen Fallstudien.

Batušić (1968, 2017) spielten dabei die entscheidende Rolle. Sie beendeten die binäre Optik, verwiesen auf eine Reihe produktiver Wechselbeziehungen sowie Assimilationen und legten somit den Grundstein für neue Forschungsperspektiven, die in den Arbeiten von Germanisten und Germanistinnen wie Marijan Bobinac (2006, 2007, 2008, 2010, 2013, 2014), Milka Car (2002a, 2002b, 2011), Vlado Obad (1992, 1996, 2007, 2014) und Ivan Pederin (1977) im Fokus stehen.

Im Unterschied zu den oben erwähnten Studien, die sich in erster Linie auf die wichtigsten Etappen in der Entstehung des Berufstheaters in Zagreb konzentrieren (Batušić, Andrić, Cindrić, Ogrizović, Breyer) oder den ästhetischen Assimilationen und Wechselbeziehungen zwischen dem deutschen und kroatischen Theater nachgehen (Batušić, Bobinac, Car, Obad), wird in dieser Studie der Einfluss des Theaters auf die Bildung kultureller Identität untersucht. Nicht die ästhetische Entwicklung des Theaters wird den Fokus bestimmen, sondern die enge Verbindung zwischen den politischen, sozialen und kulturellen Entwicklungen sowie ihr Einfluss auf die Stiftung kollektiver Identitäten. Somit rückt auch die Frage der Entstehung der institutionellen Kulturpolitik in den Mittelpunkt des Interesses. Es geht um eine wichtige Frage, die, im Hinblick auf das 19. Jahrhundert, ein großes Forschungsdesiderat darstellt.

Zur Vorgeschichte des professionellen Theaters in Kroatien

Kroatien blickt auf eine lange Theatertradition zurück, deren Ursprung das religiöse Theater des Mittelalters darstellt.⁶ Sowohl das Küstenland wie auch das heutige Nord- und Ostkroatien verzeichnen eine reiche Tradition sakraler Theaterformen. Die ersten erhaltenen Quellen über die Aufführungen des liturgischen Dramas stammen aus dem 11. Jahrhundert. Hier handelt es sich um Inszenierungen von Oster- und Dreikönigsspielen in lateinischer Sprache. Auf das liturgische Drama, das an religiösen Feiertagen aufgeführt wurde, folgen Passionsspiele, Moralitäten und Mirakeln aus dem Leben der Heiligen. Parallel mit der Tradition des religiösen Theaters entwickelte sich auf den Gebieten des heutigen Kroatiens auch die Tradition des weltlichen Theaters. Ab 1359 findet man erste Hinweise auf das Wirken von Ioculatores, die in urbanen Zonen sowohl für den Adel in Palästen als auch für das einfache Volk auf öffentlichen Plätzen spielten und in erster Linie Pantomimen, Tänze, Imitationen oder Scherze aufführten. In Dubrovnik fanden seit 1324 große Maskenumzüge statt, die zahlreiche theatrale Formen aufweisen.

⁶ Aus Platzgründen kann hier die Vorgeschichte des Berufstheaters auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens nur in kürzesten Umrissen dargestellt werden. Dieses Thema wurde eingehend von Nikola Batušić behandelt. Siehe Batušić (1978, 2017).

Die erste Blütezeit erlebte das weltliche Theater in dem damaligen Stadt-Staat Dubrovnik. Diese reiche mediterrane Stadt blieb bis ins 17. Jahrhundert das Zentrum des Theaterlebens. Hier entwickelte sich im Zeitalter der Renaissance und des Barocks ein reiches Theaterleben und hier wirkten die ersten kroatischen Dramatiker wie Marin Držić, Marin Benetović, Džore Držić, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Hanibal Lucić und Ivan Gundulić. Ihre Komödien, Pastoralen und Melodramen waren insbesondere in der Karnevalszeit als Freilichttheater für die gesamte Stadtbevölkerung zugänglich. Parallel zu öffentlichen Aufführungen gab es auch Vorstellungen für die exklusive Gesellschaft. In den Adelskreisen war es üblich, die Vorstellungen im Rahmen der Hochzeitsfeste zu veranstalten. Das Blühen der dramatischen Produktion in kroatischer Sprache (!) führte in Dubrovnik bereits im 16. Jahrhundert zur Entstehung zahlreicher Theatergesellschaften. Die bekanntesten standen unter der Leitung des kroatischen Shakespeares, des Dramatikers Marin Držić (1508–1567). Die Ensembles setzten sich aus jungen Männern im Alter von 16 bis 18 Jahren zusammen, die mit der Heirat oder dem Eintritt in soziale oder politische Ämter ihre Schauspieler-Karriere beenden mussten.⁷ Alle Theatergesellschaften hatten Laien- bzw. Dilettantencharakter. Umso interessanter ist es, dass die rege dramatische Produktion und Aufführungspraxis zu einer Spezialisierung der Gesellschaften für einzelne dramatische Genres geführt haben. Es sind mehrere Quellen über einzelne Theatergesellschaften erhalten, die sich auf ein populäres Dramagenre der Zeit wie Komödie, Pastorale oder Melodrama spezialisierten.

Welche öffentliche Beliebtheit das Theater in der Küstenregion im 17. Jahrhundert erlangt hat, zeigt auch die Errichtung von öffentlichen Theatergebäuden. Schon vor der Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters in Dubrovnik 1682 wurde auf der südkroatischen Insel Hvar bereits im Jahr 1612 ein öffentliches Theater errichtet (Abb. 1). Dieses Theater ist somit nicht nur das älteste kroatische Theater, sondern gehört europaweit in die Reihe der ältesten öffentlichen Theatergebäude.

Wichtig hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass sowohl in Dubrovnik als auch auf der Insel Hvar Kroatisch gespielt wurde, was einen wesentlichen Unterschied zum fast ausschließlich lateinischen Theater des Mittelalters darstellt, aber auch zur Praxis der kommenden Jahrhunderte. Ab dem 18. Jahrhundert spielten auf dem Gebiet der heute kroatischen Adria fast ausnahmslos nur noch professionelle italienische Gesellschaften.

Die Entstehung der Theatertradition auf den Gebieten des heutigen Nord- und Ostkroatiens verlief ganz anders als im Süden des Landes. Nach dem religiösen Theater des Mittelalters wurden in den urbanen Zonen des heutigen Nord- und Ostkroatiens erst von den Jesuiten und später auch von den Paulanern und Franziskanern die Schultheater errichtet. Ihre Wirkungszeit umfasste den Zeitraum von 1607 bis 1834. Die Aufführungssprache war Latein, in Ausnahmefällen aber auch Deutsch und Kroatisch.

⁷ Vgl. Batušić (2015).

Gespielt wurde ausschließlich von Gymnasiasten für ein zum Teil öffentliches Publikum. Den Spielplan bildeten biblische und mythologische Geschichten, Erziehungsstücke, aber auch historische Dramen und populäre Werke des Volkstheaters mit Autoren wie Carlo Goldoni, August Wilhelm Iffland oder August von Kotzebue.

Sowohl die oben dargestellten Vorstellungen in Dubrovnik und Hvar als auch das lateinische Schultheater im Landesinneren hatten keinen kontinuierlichen, sondern einen gelegentlichen Charakter. Gespielt wurde zumeist in der Karnevalszeit und die Darsteller waren Laien. Die Tradition des regelmäßigen professionellen Theaters setzte im 18. Jahrhundert ein: an der Küste mit den reisenden italienischen und im Landesinneren mit den reisenden deutschsprachigen Theatergesellschaften. Der Durchbruch der deutschsprachigen Theatergesellschaften auf dem Gebiet des heutigen Nor- und Ostkroatiens wird im kommenden Kapitel behandelt.



Abb. 1: Theater auf der Insel Hvar (Arsenalgebäude), Eigentum des kroatischen Kulturministeriums

1 Innere Kolonisierung und Bildung kollektiver Identitäten

1776 fasste Kaiser Joseph II den Beschluss hinsichtlich der Schauspielerfreiheit. Das neue Gesetz erleichterte die Lizenzvergabe für die Gründung von Stadt- und Privattheatern und wertete die Theaterprofession auf. Der Schauspielerberuf wurde somit zu einer legitimen Form des Lebensunterhalts erklärt (vgl. Hadamowsky 1994, 255ff.). Die bestehenden Theaterhäuser standen bis dahin im Eigentum des Hofes, der Adligen oder der Städte. Mit dem neuen Gesetz wurde die Gründung von Theatern für jede Person möglich, die finanzielle Mittel besaß und die Zulassung örtlicher Autoritäten erlangte. Das direkte Ergebnis der neuen Gesetzgebung war die Entstehung der Wiener Vorstadttheater. Das Theater an der Wien, das Theater in der Leopoldstadt und das Theater in der Josefstadt wurden infolge der Lizenzerleichterungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erbaut.⁸

Hand in Hand mit der steigenden Theateraktivität bildete sich auch ein neues Verständnis des Theaters heraus. Das Theater entwickelte sich zu einem kapitalistischen, gewinnbringenden und unterhaltungsorientierten Unternehmen. Ein ständiges für alle Gesellschaftsschichten offenes Theater wurde in den urbanen Zonen zu einer Notwendigkeit und Prestigefrage. Das Theater avancierte zur zentralen sozio-kulturellen Institution nicht nur in den habsburgischen Residenzstädten, sondern auch in den entlegensten monarchischen Provinzstädten. „Eine Stadt, die ein repräsentatives Bühnengebäude besaß, konnte sich zu den großen europäischen Metropolen rechnen“ (Ther 2006, 342). Mit anderen Worten, das Theater wurde zum zentralen sozialen Treffpunkt der multiethnischen und schnell wachsenden urbanen Gesellschaft.

Das neue Verständnis des Theaters sowie seine Profitausrichtung wirkten sich auf die Zusammensetzung des Publikums aus. Der Theaterbesuch war kein schichtenspezifisches Privileg mehr. Alle Stände erlangten das Recht, die neuen Stadt- und Privattheater zu besuchen. Jeder, der den Eintritt zahlte, durfte am Vergnügen teilnehmen. Die wachsende Anzahl an Spielstätten und die Bedeutung, die das Theater als soziales Ritual im Leben der Monarchie erlangt hatte, ermöglichten die Gründung von unzähligen Wandertheatern, die ununterbrochen von einer Bühne der Monarchie zur nächsten reisten und somit die Theaterkultur und -tradition bis in die entferntesten Winkel der Monarchie verbreiteten. Die ständigen Ensembles waren ein Privileg weniger Theaterhäuser, die sich fast ausnahmslos in den Residenzstädten wie Wien, Prag oder Budapest befanden. Die Spielstätten in der Provinz änderten ihre Mitglieder in der Regel auf jährlicher Basis (vgl. Schmitt 1990, Ulrich 2022). Die Theaterunternehmer setzten für jede Spielzeit ein neues Ensemble zusammen und suchten nach einer neuen Spiel-

⁸ Über die Erleichterungen im Bereich des Theater-Konzessionswesens im 19. Jahrhundert schreibt aus transnationaler Perspektive Balme (2006).

stätte. Auf diese Weise reisten und wirkten sie nicht nur entlang der ganzen Monarchie, sondern auch jenseits der Reichsgrenzen – überall dort, wo es ausreichend deutschstämmige Ansiedler gab und die deutsche Kultur einen hohen Stellenwert besaß. Das Theater kannte keine ethnischen und geografischen Grenzen. Es reiste mit der Kutsche, dem Dampfschiff und später der Eisenbahn überall hin, wo Poststraßen, Wasserwegen und Eisenbahnnetze vorhanden waren. Die wandernden Theatergesellschaften ermöglichten einem ethnisch und sprachlich äußerst vielschichtigem Provinzpublikum, an den neusten Kulturtrends der Metropolen teilzunehmen. Heute wird häufig vergessen, dass sich die professionellen Nationaltheater auf dem Territorium des gegenwärtigen Mittel-, Ost- und Südosteuropas unter dem starken Einfluss der reisenden deutschsprachigen Theatergesellschaften herausgebildet haben.⁹

Im 19. Jahrhundert übte das Theater vielfältige Funktionen aus. Es war ein Ort der Kunst, Bildung und Unterhaltung, ein Profitunternehmen, ein sozialer Treffpunkt und ein Ort für politische Demonstrationen. Die spezifischen und vielschichtigen Gründe, die dem deutschsprachigen Theater den Rang der zentralen und vielerorts dominanten kulturellen Institution bis ins 20. Jahrhundert gesichert haben, sollen im Folgenden eingehend untersucht werden.¹⁰ Im Fokus des Interesses stehen dabei insbesondere diejenigen Faktoren, die für die Bildung von pluralen kulturellen Identitäten auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens besonders förderlich waren. Von Bedeutung ist dabei die These, dass die lange Tradition des deutschsprachigen Theaters in Kroatien in einem engen Zusammenhang mit den Praktiken steht, die der inneren Kolonisierung sehr nah kommen.

In den letzten zwei Jahrzehnten sind in der österreichischen Kulturwissenschaft zahlreiche Arbeiten entstanden, die die Geschichte des Habsburgerreiches im Lichte der postkolonialen Theorie neu denken. Trotz unterschiedlicher Forschungsperspektiven und Thesen besteht ein breiter Konsens in folgendem Punkt: Obwohl die Habsburgermonarchie keine Kolonialmacht im herkömmlichen Sinne war, bestimmten deutliche Gegensätze das Leben im Reich (Csáky, Feichtinger, Karoshi, Munz, 2004, 25). Aufgrund des Unterschieds hinsichtlich der Modelle des außereuropäischen Kolonialismus wurde für die Diskussion um die Habsburgermonarchie der Begriff „innere Kolonisierung“ geprägt.¹¹ Einer der Hauptgründe für die These, dass die kolonialen Mechanismen auch in der Habsburgermonarchie vorhanden waren, liegt in den hier-

9 Über das internationale Wirken des deutschsprachigen Theaters im 19. Jahrhundert siehe die Bandreihe *Thalia Germanica*, vol. 1–15., hg. von Horst Fassel und Paul S. Ulrich (LIT Verlag, Berlin). Der amerikanisch-deutsche Theaterhistoriker Paul S. Ulrich setzte sich in zahlreichen Arbeiten mit der globalen Topografie des deutschsprachigen Theaters auseinander. Eine ausführliche Bibliografie der Veröffentlichungen von Paul S. Ulrich findet man auf: <https://www.theatergeschichte.org/mitgliedschaft/publikationslisten-der-mitglieder/paul-s-ulrich/> (letzter Zugriff 24.10.2023)

10 Über ausschlaggebende Faktoren, die die transnationale Verbreitung des deutschsprachigen Theaters ermöglicht haben, siehe: Weber-Kapusta (2024).

11 Für weitere Informationen zum Begriff und den Mechanismen der inneren Kolonisierung siehe: Göttsche, Dunker (Hg. 2014), Feichtinger (2003), Müller-Funk (Hg. 2002).

archischen Strukturen zwischen dem Machtzentrum und seinen Peripherien. Asymmetrische Entwicklungen auf kultureller, wirtschaftlicher und politischer Ebene waren für die Monarchie typisch, wie es Ursula Prutsch und Johannes Feichtinger bei einer Tagung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Thema der inneren Kolonisierung in der Habsburgermonarchie hervorheben:

Die Donaumonarchie war zwar keine Kolonialmacht im eigentlichen Sinn, doch liegt die Vermutung nahe, daß auch in einem wirtschaftlich, sozial und kulturell sehr unterschiedlich entwickelten Vielvölkerstaat mit einem hierarchischen Machtgefüge eine „innere Kolonisierung“ betrieben wurde. (Prutsch, Feichtinger 2002, 1) [Anführungszeichen im Original]

Im Folgenden werden einzelne Aspekte der inneren Kolonisierung dargestellt, die auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens wirksam waren und die Entstehung von kulturellen und wirtschaftlichen Hierarchien herbeigeführt haben. Im Fokus stehen die Dominanz der deutschen Sprache und Kultur, die Ansiedlung Kroatiens mit österreichisch- und deutschstämmigen Migranten sowie deren Führungsrolle im kulturellen und wirtschaftlichen Leben des Landes.

Die deutsche Sprache verbreiteten in Kroatien österreichische, deutsche und jüdische Immigranten sowie politische Instanzen. Der hohe politische, ökonomische und kulturelle Stellenwert der deutschen Sprache förderte ihre rasche Aneignung und Verwendung im öffentlichen und privaten Leben. Die ethnische, sprachliche und kulturelle Vielfalt war ein Markenzeichen der kroatischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Neben der überwiegend kroatischen Bevölkerung lebten in den Städten in erster Linie österreichische, deutsche, serbische, italienische, jüdische, slowenische und ungarische Minderheiten. Die Sprachlandschaft war sehr komplex. Die wichtigsten Sprachen waren Kroatisch, Latein, Deutsch und Italienisch. Die mehrfachen misslungenen Versuche, Magyarisch als Amtssprache einzuführen, spielten auch eine bedeutende Rolle.¹²

Die multilinguale Erziehung war für die gebildeten Schichten eine Selbstverständlichkeit. Unter den vier oben genannten Kommunikationssprachen genoss die deutsche einen besonderen Stellenwert. Deutsch war die Machtsprache, die wirtschaftliche Elite war deutscher, österreichischer oder jüdischer Abstammung, auf dem Druckmarkt herrschten deutschsprachige Publikationen, österreichische Universitäten genossen unter den einheimischen Bildungseliten besondere Popularität. Die deutsche Sprache übte politische, ökonomische und kulturelle Funktionen aus und avancierte zur Vermittlungssprache zwischen verschiedenen im Land lebenden Ethnien und Schichten.

¹² Der Multilingualismus in Kroatien im 19. Jahrhundert erfreut sich eines regen Forschungsinteresses. Siehe Barić (2013), Novak (2012a, 2012b), George (1988), Roksandić (2007), Kessler (2007).

Sie wurde in steigendem Ausmaße die Konversationssprache der Intelligenz, Sprache von Handel und Wirtschaft, des bon ton und der Lektüre. Kroatisch blieb die Sprache des Komitatsadels, des Teils der Handwerker- und Händlerschaft, die den ländlichen und kleinbürgerlichen Bedarf bedienten und der untersten Klasse des Staates. (Kessler 1981, 11–12)

Die große Verbreitung der deutschen Sprache, insbesondere unter den gebildeten Schichten, war nicht nur für Kroatien, sondern für sämtliche Kron- und Erbländer der Monarchie charakteristisch. Rosa Déry, eine der bedeutendsten ungarischen Sängern des 19. Jahrhunderts, schrieb über den Status des Deutschen im heutigen Budapest am Anfang des 19. Jahrhunderts Folgendes: „[...] in der ungarischen Hauptstadt war deutsch die herrschende Sprache. Die oberen Schichten schämten sich, ungarisch zu sprechen, und auch wenn sie es konnten, verleugneten sie es.“ (Déry, zitiert nach Binal 1972, 93) Auch der Theaterhistoriker Oscar Teuber schreibt von Prag derselben Zeitspanne als einer „deutschen Stadt“, „deutsch in der Gesellschaft, im literarischen und künstlerischen Leben“:

Tschechoslovakisch war zwar die Mehrheit der Bevölkerung, aber das Deutsche war die Sprache der gebildeten Kreise, und nur ein kleines Häuflein von Gelehrten und Literaten suchte auf Hebung des slavischen Volksgefühls, auf Pflege der čechoslavischen Sprache [...] (Teuber 1885, 93)

Der Gebrauch der deutschen Sprache ist in Kroatien wie auch der gesamten Monarchie zum Identitäts- und Statussymbol der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft geworden.¹³ Die schnelle Verbreitung der deutschen Sprache war aber auch ein direkter Reflex der politischen und sozialen Machtverhältnisse. Die österreichisch- und deutschstämmigen Immigranten bezogen die höchsten Ämter, sie waren Gutsbesitzer, in ihren Händen lagen der Handel und das Kapital. Deutsch war die Sprache des Kaiserhauses und der Macht. Darüber hinaus war Deutsch auch die Sprache der Kunst und der Wissenschaft. Diese kulturelle Überlegenheit Österreichs und Deutschlands war unter den einheimischen Bildungseliten besonders wichtig. Die Peripherien suchten den Zugang zum Wissen des Zentrums. Das Wissen war der Schlüssel zur Macht und dieses Wissen war in deutscher Sprache geschrieben. Die schnelle Assimilation der deutschen Sprache und Kultur war somit ein Ergebnis komplexer Hierarchien, die sich im politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich herausbildet hatten.

Die Dominanz der deutschen Sprache war auf dem Buchmarkt und im Bereich der Tagespresse besonders spürbar. Die kroatische Presse wurde viel später ins Leben gerufen und musste wegen der unzureichenden Abonnentenzahl ständig um die eigene Exis-

¹³ Ähnliche Verbreitung und Dominanz wie das Deutsche im Innenland erfuhr das Italienische im Küstenbereich des heutigen Kroatiens. Die Verbreitung der italienischen Sprache und das italienische Berufstheater gehören nicht zum Forschungsbereich der vorliegenden Arbeit.

tenz kämpfen. 1789 erschien in Zagreb *Kroatischer Korrespondent* – die erste Zeitung in deutscher Sprache. Die erste Zeitung in kroatischer Sprache wurde erst 1835 gegründet.

Noch im Jahr 1818 musste der zuständige Zensor in Buda, Anton Nagy, Professor der Agrarmer¹⁴ Akademie, bedauernd feststellen, dass ihm kein Manuskript in kroatischer Sprache vorlag und dass die Gründung einer kroatischen Zeitung erfolglos geblieben war, weil sich kein einziger Abonnent fand. (Rumpler 1997, 189)

Auch am Höhepunkt der kroatischen Nationalbewegung (1835–1842) konnte die kroatischsprachige *Illyrische Volkszeitung* (im Original *Ilirske narodne novine*) mit der deutschsprachigen Presse nicht annähernd Schritt halten. Während sich die monatliche Auflage der kroatischen Zeitung zwischen 227 bis 460 Exemplare bewegte, erschien die deutschsprachige *Agramer politische Zeitung* in der dreifachen Auflage von bis zu 1250 Exemplaren (vgl. Barac 1964, 141ff.).

Ähnlich wie im Druckwesen dominierte auch im Bereich des Theaters die deutschsprachige Kultur jahrzehntelang über die einheimische. In Kroatien gab es vor 1840 kein professionelles Theater in nationaler Sprache. Diese Tatsache erleichterte die Etablierung des deutschsprachigen Theaters. Unzählige Theaterschaffenden, die in Österreich und Deutschland kein Engagement bekommen haben, migrierten in die habsburgischen Provinzen. In zahlreichen Teilen der Monarchie legten diese Theater-Migranten die Grundlagen für die Entwicklung des professionellen Theaters. Mit dem Wachstum der Städte wuchs auch das Bedürfnis nach Kunst und regelmäßigen Unterhaltungsmöglichkeiten. Vor diesem Hintergrund und in Ermangelung des nationalen Berufstheaters avancierte das deutschsprachige Theater zur zentralen städtischen Kulturinstitution. In fast allen urbanen Zonen mit mehr als zehntausend Einwohnern wirkte zeitweise eine deutschsprachige Bühne. Das deutschsprachige Theater avancierte zum sozialen Treffpunkt verschiedener Schichten, Ethnien und Kulturen, die der Wunsch nach Unterhaltung und Kunst allabendlich unter einem Dach versammelte. Wie groß die Anzahl der deutschsprachigen Spielstätten im Habsburger Reich war, stellte der Theaterhistoriker Paul S. Ulrich auf der Grundlage der Auswertung von unzähligen Theater-Journalen und Almanachen dar. Eine Zusammenfassung seiner Ergebnisse ist in der folgenden Tabelle zu finden:

Deutschsprachige Theaterhäuser in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert ¹⁵	
Kron-/Erbland	Anzahl der deutschsprachigen Theater
Tschechien	436
Polen	388
Ungarn	82

¹⁴ Agram ist der deutsche Name für Zagreb.

¹⁵ Die Daten stammen aus Ulrich (2006, 2022).

Deutschsprachige Theaterhäuser in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert	
Kron-/Erbland	Anzahl der deutschsprachigen Theater
Rumänien	35
Italien	29
Kroatien	15
Slowenien	13
Slowakei	12
Bosnien und Herzegowina	12

Tabelle 1: Deutschsprachiges Bühnen in der Habsburgermonarchie im 19. Jh.

Die Bedeutung, die das Theater als Massenmedium im 19. Jahrhundert erlangte, bleibt in der zeitgenössischen multimedialen Landschaft häufig ungeachtet¹⁶. Anders als heute waren im 19. Jahrhundert massenhafte Versammlungen keine Selbstverständlichkeit. Die Kirche und das Theater haben in dieser Hinsicht einen Sonderstatus genossen. Sie waren die einzigen öffentlichen Orte, an denen sich ein schichtenübergreifendes Massenpublikum regelmäßig versammeln durfte (vgl. Goldstein 2009, 4). Ähnlich wie die Kirche prägte auch das Theater die kollektiven Identitäten seines Publikums. In Zagreb wirkte das deutschsprachige Theater bis 1860, in Osijek und Varaždin bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein. Das kroatische Theater führte ein Schattendasein und konnte sich erst nach der Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen als leitende Kulturinstitution etablieren. Mit dieser Problematik werde ich mich eingehend im zweiten, dritten und vierten Kapitel dieser Studie auseinandersetzen.

1.1 Sprache und Nationsbildung

Vor dem Aufkommen der kroatischen Nationalbewegung in den 1830er-Jahren setzten sich sehr wenige Intellektuelle mit den Machtverhältnissen zwischen der deutschsprachigen und der nationalen Kultur auseinander. Der Adel und das Bürgertum standen unter einem sehr starken Einfluss des deutschsprachigen Kulturkreises. Wien war *die* Vorbildstadt, die den Maßstab für kulturelle Assimilationen auf den verschiedensten Gebieten setzte. Mit Architektur, Musik, Theater, Journalismus und Kaffeehäusern sind nur einige Stichwörter genannt. Der Kulturhistoriker Moritz Csáky spricht von einem „analoge[n] intellektuelle[n] Mentalitätshorizont“, der das Bürgertum der Monarchie charakterisierte (Csáky 1998, 45):

Demgemäß verfügte das Bürgertum [...] über ein gewisses Arsenal von gleichen oder analogen kulturellen Codes, die nicht nur von den Bewohnern einer bestimmten Stadt, sondern von den Bewohnern der unterschiedlichsten Städte der Monarchie verstanden wurden. (Csáky 1998, 44)

¹⁶ Über das Theater als führendes Massenmedium des 19. Jahrhunderts schreibt ausführlich Balme (2006).

Die gebildeten Schichten assimilierten die sozialen und kulturellen Rituale des Westens. Dabei ist zwischen einer freien Assimilation der fremden, in diesem Fall deutsch-österreichischen Kultur und einer „Okkupation des Kulturraumes“ als Symptom der inneren Kolonisierung, wie es der Theaterwissenschaftler Christopher Balme hervorhebt, sehr schwer zu unterscheiden (Balme 1999, 269). Mit anderen Worten, die innere Kolonisierung, der Kulturtransfer und die Assimilation der deutschsprachigen Kultur auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens waren untrennbar miteinander verbunden (vgl. Weber-Kapusta 2024).

Das Aufkommen des Nationalismus schärfte das Bewusstsein für die kulturellen Machtverhältnisse und rückte die Sprachfrage in den Mittelpunkt des Interesses. Während im vornationalistischen Zeitalter „niemand auf den Gedanken gekommen“ ist, dass eine Sprache „auf eine territorial bestimmte Gruppe beschränkt wäre“, wie es Benedict Anderson hervorhebt, wurde die Sprache im Nationalismus zur Essenz der modernen Nation erkoren (Anderson 1998, 168).

Auch im vornationalistischen Kroatien waren Sprache und Kultur keine Mittel der ethnischen Differenzierung. Man assimilierte und verinnerlichte die deutschsprachige Kultur, man sprach und schrieb Deutsch, ohne die eigene ethnische Identität infrage zu stellen. Die Beziehung zwischen der Kultur, der Sprache und der nationalen Zugehörigkeit fing erst in den 1830er-Jahren an, sich zu ändern. Die Ideen der Französischen Revolution übten einen starken Einfluss auf die neue Generation der kroatischen Intellektuellen aus, die in den späten 1820er- und frühen 1830er-Jahren in Zagreb, Österreich und Ungarn ihre Studien absolvierten. Aus dieser neuen Akademikergeneration ging in den 1830er-Jahren die kroatische nationale Bewegung hervor. Das primäre Ziel der Bewegung bestand darin, mehr politische Souveränität gegenüber Wien und Budapest zu erlangen und die Vereinigung des Dreieinigigen Königreichs zu erzielen.

Das Territorium des heutigen Kroatiens war in der hier behandelten Zeit auf drei Königreiche – Kroatien, Slawonien und Dalmatien – aufgeteilt. Alle drei standen unter der Herrschaft der habsburgischen Krone aber sie stellten politisch und administrativ getrennte Einheiten dar. Aufgrund der geschilderten Dreispaltung des heutigen Kroatiens musste die Nationalbewegung in den 1830er-Jahren zuerst ein Gefühl der Zusammengehörigkeit in der geografisch, politisch, sprachlich und kulturell heterogenen Bevölkerung schaffen.

Die Frage einer überregionalen gemeinsamen Identität gelangte in den Mittelpunkt des Interesses. Die Idee der Nationalsprache erlangte den zentralen Stellenwert. Die Praxis der Zwei- und Mehrsprachigkeit, die bis dahin eine Selbstverständlichkeit darstellte, musste geändert werden. Die Träger der nationalen Bewegung, dies sich Illyristen¹⁷ nannten, stellten einen direkten Zusammenhang zwischen der Nation und der Sprache her. Die Sprache wurde zur Essenz der Nation und zum primären Distinkti-

17 Die Namensgebung der Bewegung war ein Motto. Die Anlehnung an das antike Volk der Illyrer, ihr Reich und Kultur diente als Verweis auf die historische Abstammung der Kroaten.

onsmerkmal erklärt.¹⁸ Kroatisch zu sprechen hieß es von nun an, sich zur kroatischen Nation zu bekennen, während die Praxis der Mehrsprachigkeit zunehmend als Ausdruck nationalpolitischer Illoyalität interpretiert wurde.¹⁹

Die bis dahin täglich gelebte Mehrsprachigkeit und Multikulturalität galten nicht mehr als Normalität, Austausch, Wechselbeziehung, pragmatische Vermischungen und Assimilation verschiedener Kulturen. Der aufkommende Nationalismus schuf eine neue Sichtweise auf die alte Gesellschaft. Sie bestand nicht mehr aus Schichten, sondern aus Nationen. Parallel damit veränderte sich auch die Perspektive auf die Aufteilung der Macht. Die Macht war nicht mehr ein Privileg bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, sondern ein Privileg bestimmter Nationen.

Die Entstehung der kroatischen nationalen Bewegung in Zagreb in den 1830er-Jahren war ein komplexer und vielschichtiger Prozess. So war sie auch eine Reaktion auf die Machtverhältnisse, die zwischen Kroatien und Ungarn herrschten. Das ungarische Königreich genoss unter allen habsburgischen Ländern die größte politische Autonomie. Seit 1102 bildeten Kroatien und Ungarn eine Personalunion. Das bedeutete, dass sie einen gemeinsamen König und eine gemeinsame Regierung besaßen. Kroatische politische Souveränität wurde dadurch zwar eingeschränkt, aber nicht verloren. Kroatien war kein Bestandteil des ungarischen Königreiches und konnte bis zum Zusammenbruch der Monarchie am Ende des Ersten Weltkrieges den Status des souveränen Königreiches aufrechterhalten. Gleichwohl war die politische Souveränität der kroatischen Regierung von den Machtkonstellationen zwischen Wien und Budapest direkt abhängig und blieb den historischen Transformationen ausgesetzt.

Die ungarischen Kolonialansprüche und die drohende Einführung der magyarschen Sprache auf dem Gebiet des heutigen Nord- und Ostkroatiens waren von entscheidender Bedeutung für die Entstehung der kroatischen nationalen Bewegung. Infolgedessen, als der magyarsche Nationalismus hegemoniale Züge annahm und die politische und kulturelle Selbständigkeit Kroatiens bedrohte, kam es zur Politisierung einer neuen Generation. Von 1797 bis 1848 kämpften die Magyaren dafür, Magyarisch als Amts- und Verwaltungssprache in breiten Teilen des heutigen Kroatien einzuführen. Diese Forderung widersprach der politischen Souveränität des Landes und barg in sich die Gefahr, Kroatien von einem Königreich auf eine ungarische Provinz zu degradieren. Die Angst Ungarns vor der Germanisierung wiederholte sich in Kroatien unter einem anderen Nenner – der Angst vor der Magyarisierung.

Erwähnenswert ist ebenfalls, dass mit der Angst vor dem Verlust der politischen Autonomie und der kulturellen Eigenart auch die Angst einherging, wirtschaftlich marginalisiert zu werden und alle wichtigen Stellen an die Magyaren zu vergeben. Die kroatische Nationalbewegung setzte sich aus dem akademischen Nachwuchs zusammen,

18 Über die Bedeutung der Sprache im Prozess der Nationsbildung vgl. Peter Stachel, Nikola Ornig, Bernd Weiler (2004), 65.

19 Vgl. Ebenda.

der aus mittleren und unteren Schichten stammte und um die Sicherung seiner gesellschaftlichen Positionen kämpfte. Die Entstehung der nationalen Bewegung in Kroatien war somit ein vielschichtiger Prozess, bei dem auch die wirtschaftlichen Interessen eine wesentliche Rolle spielten, wie es der Politikwissenschaftler Olaf Leiße betont:

Das Nationenkonzept wurde zur Denkfigur des aufstrebenden Bürgertums, des Dritten Standes, der sich seinen Platz in der spätfudalen Gesellschaft suchen musste. Es sollte zur wichtigsten Trägerschicht des Nationenkonzepts werden, das ihm zur Untermauerung seiner Ansprüche an die Gesellschaft, seiner Forderungen an den Staat, zur Legitimierung der eigenen Interessen und zur historischen Selbstvergewisserung diene. (Leiße 2012, 104) ²⁰

Das erste Ergebnis der Wirkung der Nationalbewegung war die Gründung einer kroatischsprachigen Zeitung, die ab 1835 Ljudevit Gaj, der Wortführer der Nationalbewegung, in Zagreb herausgab und mit der die Monopolstellung der deutschsprachigen Tagespresse endete. Der Zeitungsgründung folgte die Gründung der Illyrischen Lese-gesellschaft (1838), des kroatischen Theaters (1840) und des kroatischen Literaturverlags (1843). Diese Gesellschaften avancierten zu den wichtigsten Plattformen bei der Verbreitung des Nationalbewusstseins.

Da aufgrund der Dreiteilung des Landes in Kroatien, Slawonien und Dalmatien keine territoriale Einheit bestand, wurde die kulturelle Vereinigung des Landes zum Gebot der Stunde und zur Voraussetzung für die nationale Vereinigung erklärt. Ähnlich wie in Deutschland avancierte auch auf dem Gebiet des Dreieinigigen Königreichs die Kultur zur „kompensatorische[n] Größe“ für die mangelnde territoriale Einheit sowie zum „Identifikations- und Projektionspunkt für das sich ausbildende Nationalgefühl“ (Kimmich 2003, XIX). Die Kultur übernahm somit die Funktion eines Bindegliedes, dessen primäre Funktion darin bestand, ständische, regionale, sprachliche, politische, und weitere Heterogenitäten zu homogenisieren. Die Sprache erlangte in diesem Prozess einen besonderen Stellenwert. Für die Illyristen stellte die Sprache das „primäre Distinktionsmerkmal“ dar, welches die Mitglieder einer Nation von den Mitgliedern einer anderen Nation unterscheidet (Stachel, Ornig, Weiler 2004, 65).

Das aus der Französischen Revolution hervorgegangene Ideal des modernen nationalen Staates war einsprachig. Daraus ergaben sich für die Nationalbewegung zwei entscheidende Problemfelder. Erstens erschienen von nun an die herrschenden multilingualen Verhältnisse als „unnatürlich, obzwar Mehr- und Gemischtsprachigkeit in einem Großteil des Staatsverbandes, insbesondere in den Großstädten, noch die selbstverständlich geübte kommunikative Praxis waren“ (Feichtinger 2003, 24). Zweitens gab es auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens keine nationale Hochsprache, sondern nur

²⁰ Über die soziale Herkunft der Mitglieder der nationalen Bewegung in Kroatien schreibt Suppan (1999). Über die Auswirkungen der sozialen Machtverteilung auf die Entstehung des Nationalismus in Kroatien schreibt Rumppler (1997, 197).

drei regionale Dialektgruppen, die größtenteils von den unteren Schichten benutzt wurden, während die mittlere und obere Schicht sich der deutschen, italienischen, lateinischen und kontextgebundenen Mischung mehrerer Sprachen bediente und die Dialekte schwach oder häufig gar nicht beherrschte.

Hierbei wird deutlich, dass das in der Theorie entwickelte Konzept einer Kulturgemeinschaft, die sich durch eine eigene Sprache und Kultur von den anderen Gemeinschaften unterscheidet, in der Realität nicht vorhanden war. Die Realität war von den Regionalismen, Heterogenitäten und Pluralitäten geprägt. Die geeinte Kulturnation musste erst erschaffen werden, und zwar mithilfe einer standardisierten und für alle Länderteile verpflichtenden nationalen Hochsprache. Auf diese Weise trat auch Kroatien in die Reihe der kleinen ost- und mitteleuropäischen Nationen ein, die – wie es der Historiker Miroslav Hroch hervorhebt – im Prozess der Nationsstiftung die Sprache zum Symbol der nationalen Existenz erklärten und ihr einen sozialen Auftrag auferlegten, der ihre Funktion weit überstieg (Hroch 2005, 196).

Das zentrale Problem stellte indes die Frage dar, welchen regionalen Dialekt man als Grundlage für die nationale Hochsprache wählen soll.²¹ Die Entscheidung fiel zugunsten des štokawischen Dialektes der dalmatischen Küste aus. Die Gründe für die Wahl des Štokawischen waren vielschichtig. Einer der wichtigsten war seine überregionale und transnationale Verbreitung. Mehrere Länderteile wie Slawonien, Dalmatien und die Militärgrenze waren štokawisch. Darüber hinaus war das Štokawische der Hauptdialekt in Serbien sowie in Bosnien und der Herzegowina. Das Čakawische und Kajkawische deckten einen wesentlich kleineren geografischen Raum ab und hatten keinen transnationalen Charakter. Paradoxerweise war Zagreb als Zentrum der Nationalbewegung eine kajkawische Region. Die Illyristen haben als Grundlage für die nationale Hochsprache einen Dialekt bestimmt, den sie selbst nicht beherrschten und erst lernen mussten, um auf seiner Grundlage eine nationale Hochsprache zu erschaffen.

Für die Auswahl des Štokawischen sprach weiterhin seine lange Literaturtradition, die für die kulturelle Begründung der Nation von zentraler Bedeutung war. Im 16. und 17. Jahrhundert sind in Dubrovnik auf Štokawisch bedeutende literarische und wissenschaftliche Werke entstanden. Um Kroatien in die Reihe der *hochgebildeten* Völker Europas einzuordnen, brauchten die Illyristen eine Sprache, die den ästhetischen und wissenschaftlichen Ansprüchen genügte. Die Auswahl des Štokawischen war somit ein vielschichtiger Prozess, der unter anderem auch die Übernahme der kolonialen Denkmuster zum Ausdruck brachte, der zufolge die Welt in die „hochentwickelte“ und „rückständige“ Länder eingeteilt wurde.

Die Erklärung des Štokawischen zur nationalen Hochsprache marginalisierte und degradierte das Kajkawische und Čajkawische und löste dadurch eine Art Sprachverlust und -trauma in breiten Schichten der insbesondere kajkawisch sprechenden Bevölkerung aus. Das wurde von den Illyristen in Kauf genommen, denn sie hegten die

21 Zu dieser Problematik siehe Novak (2012^a, 2012^b).

Hoffnung, dass die internationale Verbreitung des Štokawischen die Entstehung eines transnationalen slawischen Kulturraumes initiieren könnte, welcher sich illyristischer Vision zufolge von Slowenien und Kroatien über Serbien und Bosnien bis nach Albanien, Bulgarien und in die bulgarisch sprechende Türkei erstrecken könnte. Ein solcher vorgestellter translawischer Kulturraum besäße die Fähigkeit, zum Konkurrenten des dominanten deutschsprachigen Literaturmarktes zu avancieren. Das Imaginieren und die Vision eines riesigen ethnisch, sprachlich und kulturell verwandten slawischen Volkes, welches sich von Triglav bis zum Schwarzen Meer erstreckt (vgl. Suppan 1999), ging vom Verständnis der Kultur als Ort für Wechselwirkungen, Assimilationen und Transfer aus. Dies blieb jedoch eine rein kroatische Vision und wurde von den anderen slawischen Völkern nie ernsthaft in Erwägung gezogen.

Wie langwierig und schwierig das Erlernen der neuen kroatischen Hochsprache war, wie komplex und vielschichtig die in jedem Einzelnen innewohnenden Identitäten waren, zeugen Memoire zahlreicher Zeitgenossen und Intellektueller.²² Das Unterdrücken der regionalen Vielfalt zugunsten einer gemeinsamen Nationalsprache und Kultur nahm Züge an, die in vielen Punkten mit den Mechanismen des Nationalismus übereinstimmen, die Ernest Gellner in *Nations and Nationalism* darstellt. Als primäre Merkmale des Nationalismus beschreibt Gellner die Selektion, Legitimierung und Instrumentalisierung der Kultur, die häufig mit der Erfindung der neuen und „Auslöschung“ der bestehenden Kulturen einhergeht:

But nationalism is *not* the awakening of an old, latent, dormant force, though that is how it does indeed present itself. It is in reality the consequence of a new form of social organization, based on deeply internalized, education-dependent high cultures, each protected by its own state. It uses some of the pre-existent cultures, generally transforming them in the process, but it cannot possibly use them all. There are too many of them. [...] nationalism, which sometimes takes pre-existing cultures and turns them into nations, sometimes invents them, and often obliterates pre-existing cultures: *that* is a reality, [...] and in general an inescapable one. (Gellner 1983, 48–49. Kursiv im Original)

In der Abendröte der Märzrevolution 1847 wurde die neue kroatische Hochsprache vom kroatischen Landtag zur Amtssprache des Landes erklärt und ersetzte somit die bis dahin als Standard geltende politisch neutrale lateinische Sprache. Die staatliche Anerkennung und Einführung des Štokawischen in öffentliche und private Sphäre bedeutete in der Tat, wie Gellner hervorhebt, eine neue Form gesellschaftlicher Organisation. Der Erwerb der neuen Hochsprache war nicht unproblematisch und ihre Ablehnung blieb insbesondere in den kajkawischen und čakawischen Regionen stark ausgeprägt. Die kajkawisch sprechenden Regionen litten unter einem starken Gefühl sprachlicher Hier-

²² Siehe z.B. das Tagebuch der kroatischen Lehrerin und Intellektuellen Dragojla Jarnević. Die Autorin schrieb das Tagebuch auf Deutsch. Er wurde postum auf Kroatisch veröffentlicht. Siehe Jarnević (2000).

archisierung und Marginalisierung. Das Kajkawische wurde als minderwertig betrachtet und in der guten Gesellschaft gemieden. Von den kroatischen Sprachkonflikten profitierte die deutsche Sprache. Das Bürgertum und die höheren Schichten sprachen Deutsch, um ihre sprachlichen Minderwertigkeitskomplexe zu kaschieren.²³

Das Verschwinden der alten Sprachidentitäten war ein langer, jedoch unaufhaltbarer Prozess. Die öffentliche und private Sphäre blieben bis zum Zerfall der Monarchie 1918 von der Mehrsprachigkeit geprägt. Die Herder'sche These von der Sprache als Wesen und Geist eines Volkes, die so viele Nationalbewegungen zu ihrer Devise erklärt hatten, konnte in Kroatien keine Bestätigung finden. Deutsch im Inland und Italienisch an der Küste wurden in der öffentlichen und privaten Sphäre nach wie vor weiterhin verwendet. Die Einsprachigkeit war ein intellektuell-politisches Konstrukt, welches erst mit dem Aufkommen neuer Generationen und einem einheitlichen Schulsystem in der nationalen Hochsprache umgesetzt werden konnte.

Der begonnene Prozess der sprachlichen und nationalen Differenzierung verlief nicht simultan in allen Länderteilen und zwischen einzelnen Regionen sind gravierende zeitliche und soziale Unterschiede festzustellen. Der lange Nationalisierungsprozess, der bis zum Ende des Ersten Weltkrieges andauerte, veränderte die kulturelle Identität der Städte in irreversibler Weise. Wenngleich die Städte weiterhin von ethnischer Vielfalt geprägt blieben, ging die Erfahrung der Mehrsprachigkeit und Multikulturalität verloren. Unter veränderten Machtverhältnissen ideologischer, sozialer und kultureller Art begann die Konstruktion neuer kollektiver Identitäten.

1.2 Theater und Nationsbildung

Die Entstehung des neueren kroatischen Theaters [...] hängt wie bei den meisten anderen Nationen Mittel- und Osteuropas mit dem gleichzeitig stattfindenden Prozess der nationalen Integration, der nationalen „Wiedergeburt“ zusammen. (Bobinac 2013, 402, Anführungszeichen im Original)

Wie im vorigen Kapitel dargestellt wurde, übten die Träger der kroatischen Nationalbewegung den entscheidenden Einfluss auf die Etablierung der Nationalkultur aus und sie schufen die grundlegenden Plattformen für ihre massenhafte Verbreitung.²⁴ Die Gründung des Nationaltheaters war für die Illyristen ein besonderes Anliegen. Dafür gab es mehrere Gründe. Das Theater war das führende Massenmedium der Zeit und galt als Kulturinstitution ersten Ranges. Dass dieser Stellenwert dem deutschsprachigen Theater gebührte, stellte für den Aufstieg des Nationalbewusstseins ein Problem dar. Ein weiterer Schlüsselfaktor, der die Illyristen motivierte, mit allen Mitteln an der Grün-

²³ Darüber schreibt eingehend in seinen Memoiren der slowenische Intellektuelle Janez Trdina, der lange Zeit als Gymnasiallehrer in Kroatien wirkte. Siehe Trdina (1980).

²⁴ Zur kroatischen Nationalbewegung und ihren Beitrag zur Institutionalisierung der Nationalkultur siehe Šicel (1997), Šidak (1988), Roksandić (2007), Novak (2012a, 2012b).

derung des Nationaltheaters zu arbeiten, lag in der medialen Besonderheit des Theaters. Das Theater ist ein *orales* Medium. Gerade diese verbal-orale Komponente erlangte im Prozess der Nationsbildung eine besondere Bedeutung und bestimmte die primäre Funktion des nationalen Theaters. Diese bestand darin, die neue Hochsprache in der Bevölkerung zu verbreiten bzw. das Theater zur Sprachschule des Volkes zu machen. In den urbanen Zonen avancierten die kroatischsprachige Presse und das Theater zu den wichtigsten Plattformen für die massenhafte Verbreitung der neuen Hochsprache.²⁵

Die Rolle des kroatischen Theaters war von Anfang an mehr eine politische denn eine kulturelle. Mit der Einführung der gemeinsamen kroatischen Hochsprache verfolgte man das Ziel, den sprachlichen Pluralismus zu bekämpfen und die Kroaten von den anderen ethnischen Gruppen – insbesondere den deutschen, österreichischen und ungarischen – zu trennen. Sprache und Kultur erhielten somit eine Schlüssel-funktion im Prozess der Nationsbildung. Bereits 1838 schrieb Dimitrija Demeter – der zukünftige Intendant des kroatischen Nationaltheaters – im Vorwort seiner ersten Stücksammlung:

[...] vom Theater kann die Hochsprache am einfachsten, schnellsten und allgemeinsten verbreitet werden. Das ist insbesondere für diejenigen Völker von Interesse, bei denen die nationale Literatur noch nicht ausreichend verbreitet ist, um den gebildeten Schichten die Konversation in der Nationalsprache zu ermöglichen. (Demeter 1838, IV. Übersetzt von der Autorin)²⁶

Eine weitere wichtige Funktion des kroatischen Theaters bestand darin, die historische Erinnerung zu pflegen. Auch in diesem Punkt besaß das Theater mehrere Vorteile gegenüber dem geschriebenen Wort. Im Unterschied zu den schriftlichen Medien wandte sich das Theater auch an Analphabeten und Analphabetinnen, die Mitte des 19. Jahrhunderts den mehrheitlichen Anteil der Bevölkerung ausmachten. Die verbalen und visuellen Komponenten des Theaters sowie die kollektive Rezeption wirkten wesentlich stärker als individuelle Lektüre eines Textes. Die genannten Vorteile machten das Theater zu einem ideologischen Instrument. Die Pflege der historischen Erinnerung und die Stärkung des nationalen Bewusstseins wurden in der Entstehungsphase des kroatischen Berufstheaters zu seinen primären Aufgaben erklärt. In der Zeit des aufkommenden Nationalismus übernahm das kroatische Theater eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung patriotischer Gefühle und Bildung kollektiver Identitäten (vgl. Weber-Kapusta 2022, 131–132).

25 Über die Sprachaufgaben des Nationaltheaters haben die Illyristen Emerich Bogović und Adolfo Weber-Tkalčević in den 1840er-Jahren mehrere bedeutende Essays veröffentlicht. Siehe Bogović (1845) und Weber-Tkalčević (1848).

26 Im Original: „[...] dobro uredjeno kazalište [...] već i zato našu pozornost zaslužuje, jer šnjega književni jezik najlaglje, najbrže i najobćenije razprostranit se može. Iz toga jurve vidi se, da ji to za one osobito narode veoma potrebno, kod kojih narodno književstvo nije se jošte na toliko razširilo, da bi se njihovi učenici i izobraženi ljudi materinjskim jezikom u obhodjenju obće služili.“ (Demeter 1838, IV).

Das Aufkommen des Nationalismus und die einsetzenden ethnischen Differenzierungsprozesse wiederum beeinflussten den Stellenwert des deutschsprachigen Theaters. Seine jahrzehntlange Monopolstellung entsprach nicht mehr den gesellschaftlichen Erwartungen. Die deutschen Theaterdirektoren konnten die Forderungen nach einem professionellen Nationaltheater²⁷ nicht mehr ignorieren. Um das Publikum weiterhin aufrechtzuerhalten, mussten sie Kompromisse einhergehen. Die deutschen Theaterunternehmer pachteten das Theatergebäude und besaßen vielerorts das ausschließliche Theaterrecht. Die Gründung einer zweiten Spielstätte war in Zagreb deswegen nicht gestattet. Gleichzeitig durften die deutschsprachigen Theaterdirektoren selbständig entscheiden, ob sie mit den kroatischen Theatergesellschaften zusammenarbeiten wollten. Die Existenz des kroatischen Theaters war somit von der Zusammenarbeit mit dem deutschen Theater abhängig. Solche Machtverhältnisse wurden in der kroatischen Theaterhistoriografie bis in die 1960er-Jahre in dichotomischen Relationen wie Herrschaft der Fremdenkultur und Unterdrückung der Nationalkultur dargestellt. Die vielschichtigen Gründe, die die Arbeit und Popularität des deutschsprachigen Theaters jahrhundertlang ermöglicht haben, wurden dabei außer Acht gelassen. Zu nennen ist an dieser Stelle die Tatsache, dass die Entstehung der *professionellen* und *kontinuierlichen* Theaterkultur auf dem Territorium des heutigen Nord- und Ostkroatiens erst mit dem Wirken der deutschsprachigen Gesellschaften einsetzte. Der Vorgänger des deutschsprachigen Theaters war das lateinische Schultheater, das an wenigen Tagen vor einem ausgewählten Publikum spielte.²⁸ Mit anderen Worten, erst mit der Arbeit der deutschsprachigen Gesellschaften setzte der Bau von ständigen Theatergebäuden ein und ein ständiges Theaterpublikum konnte geformt werden. Es ist eine Spekulationsfrage, wann und wie sich das Berufstheater in Kroatien ohne den Kulturtransfer des deutschsprachigen Theaters entwickelt hätte. Das deutschsprachige Theater legte mit seinem jahrzehntelangen Wirken den notwendigen infrastrukturellen Rahmen für die Pflege der professionellen Theaterkultur und weckte folglich auch den Wunsch nach einem ständigen Theater in kroatischer Sprache.²⁹

Die Zusammenarbeit zwischen dem deutschsprachigen und dem kroatischen Theater fing in Zagreb 1840 an und dauerte mit mehreren Unterbrechungen bis 1860. Zwischen den beiden Ensembles bestanden rege Wechselbeziehungen. Lange Zeit inszenierten deutsche Regisseure kroatische Aufführungen. Deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen traten in kroatischen Vorstellungen und einheimische Schauspieler sowie Schauspielerinnen in deutschen Vorstellungen auf. Profitiert wurde beiderseits. Die Deutschen galten unter den Zeitgenossen als Förderer der Nationalkultur

27 Der Begriff Nationaltheater steht in dieser Studie nicht für eine besondere Form des institutionell geförderten Theaters, sondern für das professionelle Theater in kroatischer Sprache.

28 Über das Wirken des Schultheaters und des Dilettantentheaters in Kroatien siehe Batušić (2017, 25–45); Ljubić und Petranović (2012).

29 Gleiche Funktion haben an der heutigen kroatischen Küste die italienischen Theatergesellschaften ausgeübt.

und die Einheimischen bekamen auf der deutschen Bühne die erste professionelle Ausbildungsstätte.

Dass die kroatischen Vorstellungen für ideologische Zwecke wie Stiftung nationaler Identitäten instrumentalisiert wurden, stellte für das deutsche Theater bis in die 1860er-Jahre keine ernste Gefahr dar. Die Bildung und Etablierung des professionellen kroatischen Theaters sowie seines Publikums war ein langer und komplizierter Prozess. Die Mehrfachidentitäten spielten darin eine wichtige Rolle. Das Publikum besuchte kroatische Vorstellungen, ohne das Interesse am deutschen Theater zu verlieren. Die Homogenisierung der kulturellen Identität war ein langwieriger Prozess, der in verschiedenen Teilen des Landes nicht simultan, sondern sukzessiv erfolgte. Welche Rolle das deutschsprachige und das kroatische Theater bei der Konstruktion der kollektiven Identitäten spielte, wird in den folgenden drei Kapiteln am Beispiel von drei Fallstudien eingehend behandelt.

2 Fallstudie Zagreb

2.1 Einleitend zur Geschichte des professionellen Theaters in Zagreb

Eine kontinuierliche Tätigkeit des professionellen deutschsprachigen Theaters fing in Zagreb in den 1780er-Jahren an. Vor der Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters 1784 fanden die Vorstellungen in zwei getrennten Sphären statt: in den Adelspalästen für die hohen Stände und in den Wirtshäusern sowie auf den Marktplätzen für das einfache Volk.³⁰ Der Bau eines ständigen Theaters wurde in Zagreb im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer Prestigefrage der wachsenden bürgerlichen Gesellschaft. Die neuen Publikumsschichten und deren Bedürfnis nach regelmäßigen Unterhaltungsmöglichkeiten erhöhten den Bedarf an einem kontinuierlich wirkenden Theater. Die improvisierte Bühne im Refektorium des ehemaligen Klarissenklosters stellte den ersten Versuch dar, der wachsenden Nachfrage Rechnung zu tragen. Da der Raum im Refektorium eher eine Art Provisorium darstellte und sowohl die technische Ausführung der Vorstellungen als auch das Wohlbefinden des Publikums beeinträchtigte, wurde im großen Tanzsaal im Palast des Grafen Anton Pejačević ein öffentliches Theater errichtet, welches den Ansprüchen der Theatermacher und des Publikums mehr genügte. Dieses Theater wurde 1797 eröffnet und blieb bis zur Gründung des Stadttheaters im Jahr 1834 die ständige Bühne der deutschsprachigen Theatergesellschaften. Die Eigentümer des Palastes wechselten in einer raschen Reihenfolge, das Theater blieb erhalten und ist in der kroatischen Theatergeschichte nach dem letzten Palasteigentümer - dem Grafen Anatal Amadé de Várkony - als Amadéos Theater bekannt geblieben (Abb. 2). Das Theater befand sich im ersten Stock und bestand aus zwölf Parkettreihen und zwei Logenrängen. Der Bühnenraum war dreieckig, die technische Einrichtung des Theaters ist nicht bekannt. Es wurde Kerzenbeleuchtung verwendet.³¹

In Amadéos-Theater entfaltete sich das Theaterunternehmertum in allen damals üblichen Dimensionen. Es wurden Eintrittskarten, Theaterprogramme und -almanache gedruckt, ein Trommler kündigte auf dem Stadtplatz die Vorstellungen an, gespielt wurden Sprech- und Musiktheater sowie Ballett. Die Gastspiele bekannter Schauspieler und Schauspielerinnen lockten das Publikum mit den Glanzleistungen der großen Büh-

³⁰ Darüber schreiben ausführlich Breyer (1938) und Batušić (2017).

³¹ Siehe Batušić (2017), 54. Die ausführlichste Beschreibung des Theaters hinterließ die Theaterhistorikerin und ehemalige Leiterin der Theatersammlung des Kroatischen Staatsarchivs Zagreb Antonija Kassowitz-Cvijić. Ihre Notizen über das erste öffentliche Theater in Zagreb wurden nie veröffentlicht und liegen in Maschinenschrift in einer unsortierten Archivsammlung vor. Kassowitz-Cvijić arbeitete an einer Theatergeschichte Kroatiens, die den Zeitrahmen vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts umfasst. Das unveröffentlichte und unsortierte Manuskript enthält zahlreiche unbekannt Informationen über die Arbeit des deutschsprachigen Theaters in Zagreb. Auch Amadéos Theater wird in diesem Rahmen mehrfach behandelt. Siehe: Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 28 und Schachtel Antonija Kassowitz-Cvijić.

nen. Sogar eine Theater-Zeitschrift wurde herausgegeben. Das Publikum setzte sich aus Adel, Militär und Beamten sowie wohlhabenden Händlern und Bürgern sowie Bürgerinnen zusammen. Ähnlich wie in zahlreichen weiteren Städten des Habsburger Reiches avancierte das deutschsprachige Theater im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in Zagreb zum Treffpunkt verschiedener Klassen und Ethnien, die das Bedürfnis nach Kunst und Unterhaltung in eine allabendliche kulturelle Gemeinschaft verwandelte.

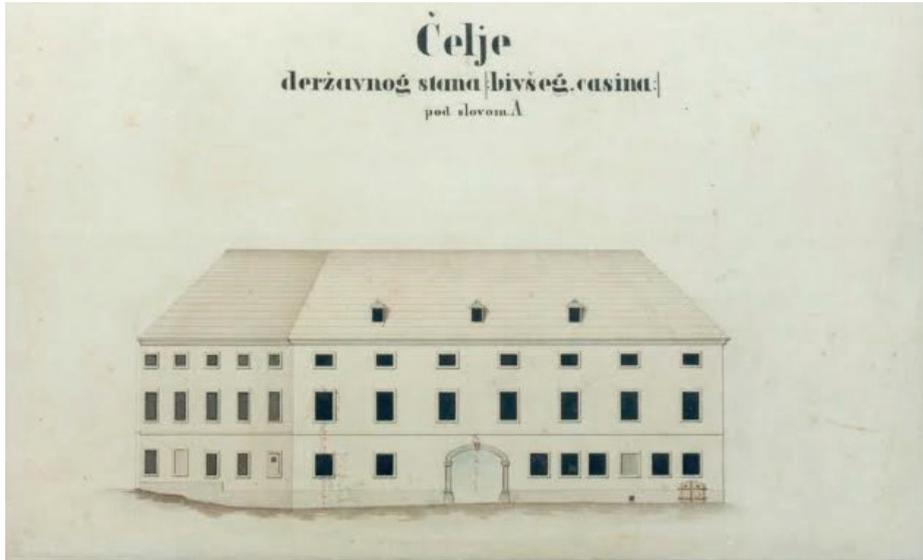


Abb. 2: Amadéus Theater (1797–1834). Ausschnitt aus dem Entwurf des Architekten Felbinger. Eigentum des Stadtmuseums Zagreb

1834 bekam Zagreb das erste für Theaterzwecke erbaute und eingerichtete Theaterhaus. Das Theater wurde am Platz des heiligen Markus in der Oberstadt errichtet und nach den Plänen des Slowenischen Architekten Anton Cragolini erbaut. Es trug den Titel des Königlichen Stadttheaters und wurde nach dem Vorbild des Linzer Theaters entworfen, welches Cragolini wenige Jahre zuvor projektiert hatte.³² Heute wissen wir über die innere Einrichtung der ersten ständigen Bühne der heutigen kroatischen Hauptstadt Folgendes:

Das Theatergebäude hatte drei Logenränge, der Zuschauerraum wurde im klassizistischen Stil eingerichtet. Im Parterre, auf den Logenrängen und dem Balkon mit den Galerien fanden insgesamt 750 Besucher Platz. Die Bühne, im Umfang von ca. 200 m², besaß einen Schnürboden, auf dem die Kulissen aufgrund der geringen Raumhöhe aufgerollt werden

³² Die maschinelle Abschrift des Vertrags zwischen dem Erbauer des Theaters Christopher Stankovich und den Architekten und Baumeistern Anton und Christoph Cragolini befindet sich im Fundus des Kroatischen Staatsarchivs Zagreb. Siehe die Sammlung Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 33.

mussten. Die technischen Einrichtungen waren, wie in fast allen mitteleuropäischen Theatern dieser Größe und jener Zeit, aus Holz. [Von 1834 bis 1894 wurde das Theater mit Kerzen und Gas beleuchtet.] [...] Erst 1894, ein Jahr vor der Schließung des Theaters, wurde eine elektrische Beleuchtung installiert. (Batušić 2017, 68)³³



Abb. 3: Königliches Stadttheater in Zagreb (1834–1895). Eigentum des Stadtmuseums Zagreb

Der Bau des Stadttheaters fiel zeitlich mit dem Aufkommen der kroatischen nationalen Bewegung zusammen. Das Erstarken des Nationalbewusstseins übte einen Einfluss auf den Stellenwert des deutschen Theaters aus. Die Theaterdirektoren, die in dieser Zeit in Zagreb wirkten, ignorierten die nationalen Tendenzen nicht und suchten nach Wegen, wie sie ein breites Publikum für deutschsprachige Vorstellungen auch in Zeiten stark ausgeprägter nationaler Tendenzen aufrechterhalten können. Aus diesem Grund wurde die kroatische Nationalgeschichte bei der Eröffnungsfeier des neuen Stadttheaters besonders gewürdigt. Zur Eröffnung des neuen Theaters am 4. Oktober 1834 wurde Theodor Körners historische Tragödie *Zriny* ausgewählt. Es geht um ein Stück, das sich mit dem Schicksal des kroatischen Banus Nikola Šubić Zrinski auseinandersetzt und seinen heldenhaften Kampf gegen die Türken darstellt.

³³ Über die Einrichtung und Ausstattung des Theaters siehe Freudenreich (1937), 32–42. Im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb liegt im Manuskript von Antonia Kassowitz-Cvijić eine Liste mit der Bühnenausstattung, die der Architekt Cragolini vertraglich verpflichtet war zu besorgen. Die Liste gibt Einsicht in die technische Ausstattung der Bühne, Dekorationen, Kulissen, Prospekte, Vorhänge, Requisiten, Öfen usw. Siehe Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatralia, HR-HDA-893, Schachtel Antonija Kassowitz-Cvijić. Die Schachtel ist unsortiert.

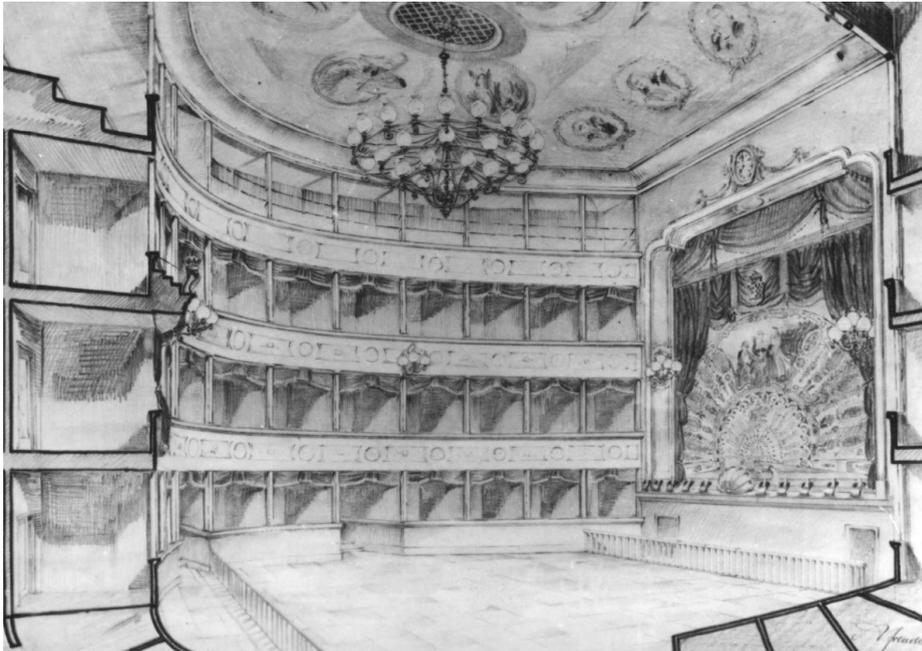


Abb. 4: Königliches Stadttheater in Zagreb (1834–1895). Rekonstruktion des Architekten Alexander Freudenreich. Eigentum des Instituts für die Geschichte des kroatischen Theaters, HAZU

Ein obligatorischer Bestandteil der Theaterpraxis im 19. Jahrhundert war der Prolog zur Eröffnung der Spielzeit. Der Prolog wurde vom Direktor der Theatergesellschaft vortragen. Wichtig hervorzuheben ist, dass der zur Einweihung des neuen Stadttheaters 1834 vom Direktor Alois Zwoneczek vorgetragene Prolog nicht wie üblich der Kunst und den ästhetischen Besonderheiten der kommenden Spielzeit gewidmet war, sondern die Frage der politisch-nationalen Loyalität Kroatiens in den Fokus rückte. Besonders auffällig am Prolog war der doppelte Charakter dieser Loyalität bzw. ihre sowohl nationale wie auch kaisertreue Orientierung:

Die erste Gab aus unseren Händen,
 Die wir an dieser Stätte spenden,
 Ist aus der Vaterlands-Geschichte-
 Ein BAN³⁴ gefeiert im Gedichte,
 Und alle Herzen der Kroaten,
 Erglühen stolz ob Zrinys Thaten;
 Er focht und starb- ein Heldenstern-
 Als treuer Diener seines Herrn,
 Von einem Hochgefühl bezwungen,

34 Der Banus war das höchste politische Amt in Kroatien.

Dass auch in diesem schönen Land
 Zu jeder Zeit den Sieg errungen
 Und jedes Herz dem Thron verband.³⁵

Wie oben hervorgehoben, beeinflusste die Entstehung der kroatischen Nationalbewegung in den 1830er-Jahren den Stellenwert des deutschsprachigen Theaters. Die Nationalbewegung schärfte das Bewusstsein für die notwendige Aufwertung der nationalen Kultur. Die Illyristen verfolgten das Ziel, nationale Kulturinstitutionen ins Leben zu rufen und ihr Wirken durch staatliche Fördergelder zu sichern. Die Gründung eines Nationaltheaters war ein Thema ersten Ranges. Die Voraussetzung dafür war allerdings die Bildung eines ständigen Publikums und eines professionellen Ensembles.

In beiden genannten Punkten spielte das deutschsprachige Theater eine essenzielle Rolle. Es übernahm die Funktion der ersten Ausbildungsstätte für die zukünftigen kroatischen Schauspieler und Schauspielerinnen. In der Spielzeit 1839/1840 begann unter der Direktion von Heinrich Börnstein die erste deutsch-kroatische Theaterzusammenarbeit, die bis 1860 andauerte und die Grundlage für die Herausbildung des professionellen kroatischen Theaters in Zagreb legte. Es geht um einen langen und vielschichtigen Prozess kultureller Assimilationen und Transformationen, der in der folgenden Fallstudie eingehend untersucht wird.

2.1.1 Deutsch-kroatische Theaterzusammenarbeit

1839 übernahm der deutsche Theaterdirektor Heinrich Börnstein die Direktion des Stadttheaters in Zagreb. Die Gründe, die diesen erfahrenen Theatermann³⁶ bewegten,

35 *Prolog bei Eröffnung des durch den Herrn Christoph Stankovich neu erbauten städt. Theaters in Agram am 4-ten October 1834 als dem glorreichen Namensfests S. Majestät des Kaisers und Königs Franz I gedichtet von J. Lichtenberg, gesprochen von Alois Zwoneczek Theater Direktor.* Eine maschinelle Abschrift des Prologs, angefertigt von Antonija Kassowitz-Cvijić, sowie eine Abschrift des Theaterzettels für die Vorstellung *Zriny* befinden sich im Fundus des Kroatischen Staatsarchivs Zagreb, Sammlung Acta theatralia, HR-HDA-893, Schachtel 33.

36 Heinrich Börnstein (1805–1892) war ein deutscher Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor, Journalist, Schriftsteller, Übersetzer und Dramatiker. Börnstein wuchs in gutbürgerlichen Verhältnissen in Hamburg auf. Sein Vater Franz Sigmund Börnstein war ein renommierter Schauspieler. Aus finanziellen Gründen gab er den Schauspielberuf auf und widmete sich dem kaufmännischen Beruf. Infolge der Napoleonischen Eroberungen wanderte die Familie nach Lemberg aus. Hier wuchs Heinrich Börnstein in einer multiethnischen zweisprachigen deutsch-polnischen Gesellschaft auf. Nach dem Militärdienst immatrikulierte er sich im Studienfach Medizin an der Universität in Wien, widmete sich jedoch vor dem Abschluss des Studiums erst dem Journalismus und anschließend dem Theater. Er arbeitete als Redakteur der Monatsschrift *Erinnerungen* und als Mitarbeiter der *Wiener Theater-Zeitung*. Ab 1820 arbeitete er als Sekretär am Theater in der Josephstadt und am Theater an der Wien. Diese Zeit war prägend für seine künstlerische Profilierung als zukünftiger Schauspieler, Regisseur und Direktor. 1828 feierte er sein Schauspieler-Debüt am Deutschen Theater in Lemberg. Es folgten Engagements an den deutschsprachigen Bühnen in Temeswar (1829), Budapest (Sommer 1830) und Ljubljana (Wintersaison 1830). In der Spielzeit 1831/1832 übernahm er die erste Theaterdirektion in St. Pölten, einer Kleinstadt von 5000 Einwohnern unweit von Wien. Anschließend leitete er das deutsche Theater in Ljubljana (1832/1833), Linz (1833–1839), Zagreb (1839–1841) und Trieste (Teatro filodramatico). Er war der erste Theaterdirektor, der deutschsprachige Gastvorstellungen in Venedig veranstaltete. In den Jahren vor der

die langjährige Direktion des Linzer Theaters aufzugeben und das Theater in einer Kleinstadt mit kaum fünfzehntausend Einwohnern zu übernehmen, sind vielschichtig.³⁷ Von Bedeutung war die Tatsache, dass Zagreb eine ganzjährige Spielzeit besaß, was eine Seltenheit darstellte. Die allermeisten Theater des Reiches spielten nur in der Wintersaison, die von September/Oktober bis Ostern dauerte. Dieser Umstand erschwerte die Bildung des Ensembles und brachte die Schauspieler und Schauspielerinnen in existenzielle Not, da sie mehrere Monate im Jahr ohne feste Einnahmen überbrücken mussten.³⁸

Neben dem ganzjährigen Theaterbetrieb besaß Zagreb noch einen weiteren wichtigen Vorteil. In der Stadt durfte nur ein Theater wirken. Als der einheimische Unternehmer Christopher Stankovich 1834 ein Privattheater erbaute, erwarb er vom Stadtmagistrat das ausschließliche Theater-Recht. Laut diesem Recht war die Gründung neuer Theater in Zagreb nicht gestattet. Im Gegensatz zu den Großstädten wie Wien, Budapest und Prag, wo mehrere deutsche und nationale Bühnen parallel wirkten und um das Publikum kämpften, mussten die Direktoren des deutschsprachigen Theaters in Zagreb keine Konkurrenz fürchten.

Der dritte Umstand, der Börnstein bewog, die Leitung des Zagreber Theaters zu übernehmen, war die Organisationsform des Theaters. Das Linzer Theater, an dem er jahrelang wirkte, war ein Ständetheater. Hier genoss der Theaterrausschuss in ästhetischen Fragen, bei der Spielplangestaltung und Zusammensetzung des Ensembles eine machtausübende Rolle (vgl. Börnstein 1881, 221ff.). Die konvergierenden Interessen der Stände und der Theaterdirektion sorgten in Linz für zahlreiche Konflikte. Das Zagreber Theater war hingegen ein privates Unternehmen. Die Theaterdirektoren zahlten hier zwar eine hohe Jahrespacht für das Theater, genossen dafür aber eine große künstlerische und organisatorische Freiheit.

Das Ankommen der Börnstein'schen Theatergesellschaft war in Zagreb ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges. In der Öffentlichkeit wurde die Hoffnung belebt, endlich einen Fachmann gewonnen zu haben, der das ewige Problem der Spielplangestaltung lösen bzw. die Ansprüche eines unterhaltungslustigen und gebildeten Publikums in Einklang bringen kann.³⁹ Börnsteins Ensemble spielte in den damals üblichen drei Sparten: Oper, Posse und Schauspiel. Obwohl Börnstein ein ästhetisch anspruchsvolles Repertoire ankündigte,⁴⁰ durfte er genauso wie alle Direktoren vor und nach ihm

Märzrevolution arbeitete er als Journalist und Leiter der italienischen Oper in Paris. Nach der Revolution von 1848 wanderte er wegen seiner liberalen Gesinnung in die Vereinigten Staaten aus, wo er bis 1861 blieb und als Journalist und Leiter des deutschsprachigen Theaters in St. Louis tätig war. Von 1868 bis 1870 leitete er zusammen mit Carl von Bukovics das Wiener Theater in der Josefstadt und beendete im hohen Alter seine Theaterlaufbahn als Dramaturg des Wiener Stadttheaters. Siehe Börnstein (1881).

37 Siehe Ebenda., 238ff. und 261 ff.

38 Eine ganzjährige Spielzeit war ein Privileg weniger Bühnen, die in Wien, Prag, Budapest, Graz, Lemberg, Brünn und Linz wirkten. Siehe dazu den Zeitungsbeitrag „Agram“ in: *Der Humorist* vom 19.06.1839, 483.

39 Siehe Franz S. Stauduar, „Theater in Agram“, in *Luna* vom 09.04.1839, 117–118, hier 117.

40 Der von Börnstein zur Spielzeiteröffnung vorgetragene Prolog ist in der Zeitschrift *Luna* veröffentlicht worden. Siehe *Luna* vom 30.03.1839, 107–108 („Prolog zur Eröffnung des städtischen Theaters in Agram. Am 1.4.1839. Gedichtet und gesprochen von Heinrich Börnstein.“)

die Kasseninteressen nicht vergessen. Das Theater war ein Geschäft und die Existenz der Theatergesellschaft war von einer positiven Kassenbilanz abhängig. Das Subventionswesen befand sich in den 1840er-Jahren in den Anfängen. In der ganzen Monarchie standen nur das Wiener Burgtheater und das ungarische Nationaltheater in Budapest im Genuss einer staatlichen Subvention. Auch die Stadt-Subventionen waren selten und auf wenige größere Städte wie Prag oder Lemberg beschränkt.

1852 fasste die kroatische Statthalterei den Beschluss, das Zagreber Stadttheater finanziell zu unterstützen. Trotz dieses Beschlusses blieb die Existenz der Theatergesellschaften nach wie vor von den Kassen-Einnahmen stark abhängig. Um eine positive Kassenbilanz vor einem kleinen und immer gleichen Publikum zu erzielen, mussten die Theaterunternehmer eine besondere Sensibilität für die vielschichtigen Bedürfnisse des Publikums sowie für die künstlerischen Fähigkeiten des Ensembles besitzen.

Neben den dargestellten ästhetisch-finanziellen Herausforderungen der Theaterleitung kam Heinrich Börnstein nach Zagreb in einer Zeit, in der der Einfluss der kroatischen Nationalbewegung und die Forderung nach der Nationalkultur stark an Bedeutung gewonnen haben. Die kroatische Presse und die Illyrische Lesegesellschaft arbeiteten intensiv an der Stärkung des Nationalbewusstseins. Trotz der gewachsenen Sensibilität für die nationale Zugehörigkeit war die Stadtgesellschaft weiterhin von pluralen Identitäten und Loyalitäten geprägt. Die Armeekreise waren kaiser- und österreichtreu und durften daher die Nationalisierung der Kulturinstitutionen in Kroatien nicht unterstützen. Ein Teil der Behörden und Beamten war gegen Österreich und für ungarische Interessen und zählte somit auch nicht zu den Unterstützern der Nationalkultur. Die Intelligenz hingegen kämpfte gegen Ungarn. Sie war kaisertreu, übernahm aber trotzdem die Schlüsselfunktion bei der Förderung und Etablierung der Nationalkultur.⁴¹

Das deutschsprachige Theater in dieser komplexen und konflikträchtigen sozial-ideologischen Realität erfolgreich zu leiten, war eine Herausforderung. Börnstein ignorierte nicht die öffentlichen Spannungen, denn diese beeinflussten in entscheidendem Maße auch den Kultursektor. Zwischen der proungarisch und der pronational orientierten Partei herrschte ein permanenter Machtkampf. Beide Parteien bemühten sich ihre politische, aber auch kulturelle Überlegenheit zu behaupten. Die Zeit der rein unterhaltenden Kulturfunktion war in Zagreb vorbei. Die Kunst war ein Mittel der Machtbehauptung geworden.

Um die eigenen Geschäftsinteressen zu sichern, ergriff Börnstein Partei für die Interessen der Nationalbewegung. Er bot ihren Stellvertretern eine neue Plattform für die Verbreitung der kroatischen Sprache und Kultur an. Sein Angebot lautete, im deutschen Theater kroatische Vorstellungen zu veranstalten. Börnstein bewogen dazu weder der politische Aktivismus noch die Philanthropie, sondern die Wahrung der eigenen Geschäftsinteressen. Als Unterstützer der Nationalkultur im Vormärz-Kroa-

⁴¹ Über politische und nationale Loyalitäten und Identitäten Kroatiens der behandelten Zeit schreibt ausführlich der Historiker Josip Horvat (1936, 57–87), (1942, 275–299). Siehe auch Kessler (1981, 270ff.).

tien zu gelten, schien notwendig, um nicht zum Unterdrücker derselben erklärt zu werden. Die Zusammenarbeit mit dem kroatischen Theater eröffnete auch für das deutsche Theater die Chance, neue Zielgruppen zu gewinnen und dadurch höhere Besucherzahlen zu erzielen.⁴²

Das zu etablierende professionelle kroatische Theater wurde somit von Anfang an zu einem Schnittpunkt verschiedener Interessen. Während Börnstein die kroatischen Vorstellungen für geschäftliche Interessen instrumentalisierte, nutzten die Träger der Nationalbewegung das Theater für die Umsetzung der politischen Interessen. Die kroatische Hochsprache unter allen Schichten der multiethnischen Stadtbevölkerung mithilfe des Theaters zu verbreiten, war ein eminent politischer Akt, mit dem man anstrebte, einen Beitrag zur sprachlichen und kulturellen Homogenisierung der Gesellschaft zu leisten.

Für die ersten nationalen Schauspieler und Schauspielerinnen war die Zusammenarbeit mit dem deutschsprachigen Theater eine gewinnbringende Lösung. Das Berufstheater in kroatischer Sprache aus eigenen Kräften hervorzubringen, war zu diesem Zeitpunkt eine unmögliche Mission. Kroatien besaß eine reiche Tradition des Schul- und Dilettantentheaters, die professionelle Theaterkultur in kroatischer Sprache musste jedoch erst erschaffen werden. Das war der Punkt, in dem sich die Interessen der Wegbereiter des kroatischen Berufstheaters und des deutschen Theaterunternehmers Heinrich Börnstein kreuzten. Börnstein war der gesuchte Fachmann, der bereit war, die Ausbildung der ersten kroatischen Schauspieler und Schauspielerinnen zu übernehmen.

Die oben hervorgehobenen ästhetischen Voraussetzungen für die Entstehung einer professionellen Theaterkultur zeigen, dass viele Grundlagenwerke aus der kroatischen Theatergeschichte (Andrić 1895, Cindrić 1969) eine dringende Revision brauchen. Die darin aufgebauten dichotomischen Verhältnisse über ein dominierendes deutsches und ein unterdrücktes kroatisches Theater erweisen sich bei genauer Betrachtung als ideologische Konstrukte, die die Vielschichtigkeit der Problematik nicht berücksichtigen.⁴³ Das Wissen als Weg zur Macht war die Devise nicht nur der herrschenden, sondern auch der kleinen Ethnien. Um den Stellenwert der nationalen Kultur zu steigern, um sie zu einer im westeuropäischen Sinne repräsentativen Kultur zu erheben, galt es, die Mechanismen, Formen und Strukturen der dominanten Kultur kennenzulernen und

42 Börnstein hielt in seinen Memoiren zahlreiche politisch-soziale Spannungen der kroatischen Gesellschaft fest. Hier lesen wir: „Zum Glück für mich war die Bevölkerung Agram's schon damals in zwei Parteien gespalten, welche sich in politischer Beziehung feindlich gegenüberstanden. Es gab eine ungarische Partei und eine illyrische oder kroatische National-Partei. An der Spitze der ungarischen Partei, die nur ungarisch sprechen, Kroatien ganz magyarisieren und in Ungarn aufgehen lassen wollte, stand der Graf Josipovic, während die illyrische oder kroatische Partei schon damals einen Zweig des Panslavismus vertrat, nur kroatisch sprach und für die drei vereinigten Königreiche Kroatien, Slavonien und Dalmatien historisch begründete Rechte und eine nur vom Slavismus bedingte Autonomie forderte. [...] Das Schlimmste aber war für die alten kroatischen Edelleute, dass sie die neue illyrische Nationalsprache erst lernen und wieder zu Bibel und Grammatik greifen mußten. Die meisten zogen es daher vor, wie es damals in Ungarn überhaupt üblich war, lateinisch zu sprechen, welches sozusagen die neutrale Sprache bildete.“ Börnstein (1881, 268).

43 Die ideologische Perspektive in der älteren kroatischen Theatergeschichtsschreibung untersucht ausführlich Petranović (2015).

zu assimilieren. Das war am einfachsten zu erreichen, indem man ein Teil des Systems selbst wurde, mit anderen Worten, indem man das kroatische Theater aus dem deutschen herauswachsen ließ.

Die dargestellten Interessenlinien ermöglichten die Zusammenarbeit zwischen den Trägern der Nationalbewegung und dem deutschen Theaterunternehmer Heinrich Börnstein. Am 16. November 1839 wurde in der kroatischen Zeitschrift *Illyrischer Morgenstern* (Orig. *Danica ilirska*) ein von Heinrich Börnstein verfasstes Essay über die Bedeutung des Nationaltheaters und die Möglichkeit seiner Gründung in Zagreb veröffentlicht. Der Text wird hier seiner Wichtigkeit halber in Ganzheit zitiert:

Eben jene Völker, die vor allen jetzt eifrig an Erhaltung und Vervollkommnung ihrer National-Sprache arbeiten, haben auch auf eine nationale Schaubühne ihr vorzügliches Augenmerk gerichtet, und so entstanden, in rascher Folge, das polnische Theater in Lemberg, das ungarische Nationaltheater in Pesth, das böhmische Theater in Prag und selbst Vorstellungen in mährischer Sprache in Brünn. [...] Sollte es nun nicht möglich seyn, hier in der Hauptstadt Croatiens, dem Mittelpunkt des alten Illyriens, wo sich so viele hochherzige Männer unsterbliche Verdienste um ihre Muttersprache sammeln, etwas Ähnliches zu begründen und wenigstens einen Versuch mit einer illyrischen National-Bühne zu machen. [...] Die hiesige Theatergesellschaft zählt mehrere Slawen (Böhmen u. Galizier), die, so wie ich, mitwirken können. Fänden sich nun noch 7 bis 8 Dilettanten, die durch ihre Stellung hierzu befähigt und voll guten Willens wären, so ließe sich, da Theater, Decorationen, Garderobe, Chor und Orchester ohnehin da sind, ja ein Versuch wagen, und man könnte ein vaterländisches Sujet, z.B. des verdienstvollen Kukuliewiç gelungenes Drama *Juran i Sofja* [sic.] in die Szene bringen. Gelänge dieser Versuch, woran nicht zu zweifeln ist, so könnten anfangs in längeren Pausen, später alle Sonntage eine Vorstellung in illyrischer Sprache stattfinden, vaterländische Dichter so wie gewandte Übersetzer des Besseren aus fremden Sprachen würden bald ihre Wirksamkeit dem Unternehmen zuwenden, und der Grund zu einer illyrischen Nationalbühne wäre gelegt.

Diese Ideen überlasse ich nun jenen verdienten Männern, die sich bereits durch viele rühmliche Bemühungen um ihre Nationalsprache, den Dank ihrer Mitbürger verdient haben, zur Prüfung, und bin gerne bereit, wenn sie sich realisieren sollten, Alles in meinen Kräften stehende für diesen schönen Zweck aufzubiethen [sic.].

Auch den Versuch zu machen, wäre schon rühmlich, und sollten sich auch dem vollständigen Gelingen Hindernisse entgegenstellen, so trösten wir uns mit dem classischen „In magna voluisse sat est“.⁴⁴

⁴⁴ Börnsteins Aufsatz wurde von Ljudevit Gaj ins Kroatische übersetzt und im *Illyrischen Morgenstern* am 16.11.1839 veröffentlicht. Hier wird aus dem deutschen Original zitiert. Das Dokument befindet sich im Eigentum der National- und Universitätsbibliothek Zagreb. Siehe: Heinrich Börnstein (1839) *Über die Begründung einer illyrischen National-Bühne*. National- und Universitätsbibliothek Zagreb, Handschriftensammlung, Signatur R 4702 b.

Was im zitierten Essay sofort auffällt, ist Börnstains stiefmütterliche Behandlung des kroatischen Theaters bzw. die klar formulierte Hierarchie der beiden Kulturen und Börnstains Positionierung zur kroatischen: „anfangs in längeren Pausen, später alle Sonntage eine Vorstellung“. Trotz der deutlichen Rangierung der beiden Theaterkulturen bemühte sich Börnstein durch mehrfache Stellenanzeigen, das Personal für kroatische Vorstellungen zu gewinnen.⁴⁵ Seine Suche blieb aus mehreren Gründen erfolglos. Die existenziellen Unsicherheiten, die harten Arbeitsbedingungen am Theater sowie die verbreiteten moralischen Vorurteile gegen den Schauspielerstand spielten dabei die maßgebende Rolle. Aus dem In- und Ausland ist keine einzige kompetente Bewerbung eingegangen.

Die Krise der Bildung eines kroatischen Schauspielensembles löste letztlich die Illyrische Lesegesellschaft. Der genannte Verein, den die Träger der Nationalbewegung ins Leben gerufen hatten, verfolgte das Ziel, allen Schichten der urbanen Bevölkerung den Zugang zur nationalen Kultur und Bildung zu ermöglichen. Dieser Mission folgend beauftragte die Lesegesellschaft ein serbisches Wandertheater aus Novi Sad, für die Dauer von zwei Monaten in Zagreb in kroatischer Sprache zu spielen. Somit wurde das erste Ensemble gefunden, das bereit war, in einer Mischung aus kroatischer und serbischer Sprache aufzutreten. Die Vorstellungen mussten allerdings eine Genehmigung von Heinrich Börnstein erlangen, da das ausschließliche Theaterrecht an seine Gesellschaft vergeben wurde.

Im Vertrag, der zwischen Heinrich Börnstein und der Illyrischen Lesegesellschaft im Mai 1840 geschlossen wurde, sind die Pflichten und Rechte der beiden Theatergesellschaften klar definiert worden.⁴⁶ Das serbische Wandertheater wurde aus den Mitteln der Illyrischen Lesegesellschaft finanziert. Die Monatsgage der Gesellschaft betrug vierhundertfünfzig Forinten. Diese Summe reichte kaum aus, um die primären Bedürfnisse der Mitglieder zu decken. Für die Bühnenmiete und die Nebenkosten zahlte die Lesegesellschaft weitere zweihundert Forinten monatlich an Heinrich Börnstein. Auch deutsche Schauspieler und Schauspielerinnen, die in kroatischen Vorstellungen auftraten, oder deutsche Regisseure, die kroatische Vorstellungen inszenierten, wurden

45 In den Zeitungen sind folgende Stellenanzeigen erschienen: „[Es] werden jene Individuen, die mit Darstellungs-Talent und Kenntnissen hierzu ausgerüstet der illyrischen Sprache mächtig, und überhaupt durch ihr Äusseres, so wie durch ihre Vorbildung für die Bühne geeignet sind, aufgefordert, sich alsbald brieflich an die unterzeichnete Theater-Direction, die die Gründung einer illyrischen National-Bühne beabsichtigt, zu wenden, da ihnen ein anständiges Engagement bei derselben gebothen werden kann. Die Direction des städt. Theaters. Gebrüder Börnstein.“ In: *Luna* vom 20.11.1839, 400. Dieselbe Anzeige wurde im Dezember auf Kroatisch mehrmals in der *Illyrischen Volkszeitung* veröffentlicht. Siehe *Ilirske narodne novine* vom 7., 10., 14., 21., 24. und 28.12.1839, 3. („Aufruf“).

46 Der Vertrag stand ursprünglich im Eigentum der National- und Universitätsbibliothek Zagreb (Handschriftensammlung, Nachlass Dimitrija Demeter). Während der Recherchen für diese Studie war der Vertrag in der Nationalbibliothek nicht eruierbar und gilt zurzeit als vermisst. Eine Abschrift des Vertrages findet man in Cindrić (1969, 51). Diese Abschrift ist fragmentarisch und mit Vorsicht zu lesen. Die Inhalte des Vertrages lassen sich teilweise auch aus den Zeitungsberichten rekonstruieren. Siehe *Ilirske narodne novine* vom 06.03.1841, Titelseite („Horvatska i Slavonia“).

von der Lesegesellschaft pro Auftritt bzw. Inszenierung bezahlt. Im Unterschied zu den ärmlichen Gehältern der serbischen Schauspieler und Schauspielerinnen erhielten sie wesentlich höhere Gagen. Die Einnahmen aus den kroatischen Vorstellungen wurden unter Heinrich Börnstein und der Illyrischen Lesegesellschaft geteilt. Schlussfolgernd darf man sagen, dass diese Zusammenarbeit für Heinrich Börnstein ein lukratives Geschäft darstellte.

In Zagreb bekam die serbische Wandergesellschaft den Namen Patriotische Theatergesellschaft (Orig. Domorodno teatralno društvo). Unter der Direktion Heinrich Börnstains fanden zwei Vorstellungszyklen in kroatischer Sprache statt. Der erste dauerte vom 10. Juni 1840 bis Ende August 1840 und der zweite von Anfang Dezember 1840 bis Ende März 1841. Die Spieldauer der Zyklen war von den finanziellen Möglichkeiten der Illyrischen Lesegesellschaft abhängig, während die Zahl der Aufführungen vom deutschen Theaterdirektor bestimmt wurde (in der Regel zwei Aufführungen wöchentlich).

Ein besonderes Problem bei der Rollenbesetzung kroatischer Vorstellungen stellte der komplette Mangel erfahrener Schauspielerinnen dar. Das serbische Ensemble besaß nur zwei weibliche Darstellerinnen, die laut Zeitungsberichten und Börnstains Memoiren kaum für die Nebenrollen verwendbar waren.⁴⁷ Um das Problem der Besetzung von Frauenrollen zu lösen, stellte Heinrich Börnstein eine seiner renommiertesten Schauspielerinnen dem kroatischen Ensemble zur Verfügung. Das war Josephine Wagi, eine geborene Polin, die dank ihrer polnischen Sprachkenntnisse die kroatische Sprache schnell erlernen konnte. Bereits nach ihrem ersten Auftritt in einer kroatischen Vorstellung übertraf sie alle Mitwirkenden des serbischen Ensembles und avancierte zum endlos gefeierten Liebling des nationalen Publikums.⁴⁸

47 Über die schauspielerische Fähigkeiten und Ausbildung der serbischen Gesellschaft schreibt Börnstein in seinen Memoiren in kolonialen Tönen: „Sie [die serbische Theatergesellschaft] traf endlich ein, – eine Bande mit einem Aussehen wie Carl Moor’s Studenten, als er sie in den böhmischen Wäldern zu einem Räuberbataillon organisierte; – es waren durchwegs hübsche junge Männer in den barocksten slavischen Nationalcostümen, meistens verdorbene Studenten der Theologie oder Jurisprudenz, die diese Art des Verhungerns jeder andern vorgezogen hatten. Die Männer waren also so ziemlich vertreten, waren sie auch keine Künstler, so waren sie doch besser als Dilettanten, denn sie hatten wenigstens Routine; aber mit den Damen happerte es gewaltig; – es waren nur zwei Künstlerinnen mitgekommen, die in Aussehen, Sprache und Haltung an ehemalige Kellnerinnen eines Dorfwirthshauses erinnerten und die sich denn auch schon bei der ersten Probe als kaum für Nebenrollen verwendbar erwiesen. Der kroatischen Nationalbühne drohte also große Gefahr. Denn wie sollte man die wenigen Stücke – meist national-patriotische Dramen aus der kroatischen Geschichte – aus denen damals das kroatische Repertoire bestand, aufführen, ohne eine erste Heldin und Liebhaberin, die ja doch die allerbescheidenste Anforderung war.“ Börnstein (1884, 273).

48 Über Josephine Wags Leistungen in kroatischen Vorstellungen vermerkte Heinrich Börnstein in seinen Memoiren: „Frau Wagi, die talentvolle Tochter des bereits erwähnten Schauspielers Recke in Lemberg, als erste Liebhaberin bei mir engagiert, erbot sich die Rollen in kroatischer Sprache zu lernen und darzustellen, zu welch’ schwierigem Unternehmen sie außer ihrem außerordentlich guten Gedächtnisse auch noch die Befähigung besaß, daß sie, in Lemberg erzogen, polnisch sprach. Frau Wagi löste ihre Aufgabe in wahrhaft bewundernswürdiger Weise, lernte 12–15 Bogen starke Rollen in der ihr ganz fremden kroatischen Sprache mit eisernem Fleiße auswendig und ließ sich jeden Satz nur einmal übersetzen und erklären, um die richtige Betonung zu treffen. So gingen denn die national-kroatischen Vorstellungen, durch Frau Wag’s Aufopferung möglich gemacht, gehoben und unterstützt durch Dekorationen und Garderobe, Chor-Personal und Orchester meiner Bühnenführung, mit Glanz in die Scene, das nationalgesinnte Publikum schwamm in Entzücken,

Der 10. Juni 1840 gilt heute als Meilenstein in der Geschichte des Zagreber Theaters. An diesem Tag begann unter der Direktion Heinrich Börnsteins die Praxis der zweisprachigen Vorstellungen, die bis 1860 mit kontinuierlicher Dominanz der deutschen und variierenden Präsenz der kroatischen fortgeführt wurde. Kroatische Ensembles haderten mit Schwierigkeiten finanzieller und personeller Art. Die Anstrengungen, die Geldmittel für eine zwei bis drei Monate lang andauernde Spielzeit aufzutreiben, waren immens. Unabhängig von ihrer ethnischen Abstammung mussten die Schauspieler und Schauspielerinnen in kroatischen Vorstellungen die neue Hochsprache erst erlernen. Die mangelnde schauspielerische Ausbildung erschwerte wesentlich ihre Arbeit. Die Auftritte basierten in erster Linie auf Intuition und Improvisation. Das szenische Sprechen war ein permanentes Problem. Bei jeder höheren Emotion geriet die Stimme außer Kontrolle, es wurde zu schnell, unverständlich und monoton gesprochen. Ähnliche Schwierigkeiten herrschten auch im Bereich der Mimik, Gestik und Inszenierungsarbeit. Alle essenziellen Bestandteile der Theaterkunst mussten im professionellen Kontext erst erworben werden.⁴⁹ Für die Pioniere des kroatischen Berufstheaters, die in Zagreb zwischen 1840 und 1860 wirkten, waren aus oben genannten Gründen die Einblicke in die alltägliche Arbeit des professionellen deutschen Theaters von essenzieller Bedeutung. Die ersten Generationen der professionellen kroatischen Schauspieler und Schauspielerinnen wurden auf der Bühne des deutschen Theaters ausgebildet. Die Wegbereiter und Wegbereiterinnen des nationalen Berufstheaters stammten fast ausnahmslos aus den untersten Gesellschaftsschichten und besaßen, was die Schauspielkunst und ihre Techniken betrifft, keine Vergleichserfahrungen. Die allermeisten waren weder als Darstellende noch als Zuschauende in einem anderen Theater außer der lokalen Bühne gewesen. Wichtig hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass die Assimilationsprozesse nicht nur die Arbeit der Schauspieler und Schauspielerinnen maßgebend beeinflussten, sondern auch im Publikum wirksam waren. Die deutschsprachigen Wandergesellschaften formten den Geschmack des Zagreber Publikums sowohl bezüglich der Gattungsästhetik als auch der Schauspieltechnik.

2.1.2 Instrumentalisierung des Theaters: Das Beispiel des historischen Schauspiels

Der 10. Juni 1840 – der Tag, an dem der Zyklus der kroatischen Vorstellungen unter dem Protektorat der deutschen Bühne eröffnet wurde und die erste Vorstellung in der nationalen Sprache in Szene ging – war für die Zeitgenossen von besonderer Bedeutung und

die ungarische Partei wüthete, die kroatischen Schauspieler wurden mit patriotischem Beifalle, Frau Wagi, in Anerkennung ihres Opfermuthes mit reichen Geschenken und werthvollen Ehrengaben überhäuft, und so verlief nun der Sommer mit wechselnden deutschen und kroatischen Vorstellungen.“ Ebenda., 273–274.

⁴⁹ Über die Arbeit der serbischen Theatergesellschaft aus Novi Sad schreibt der serbische Politiker, Schriftsteller und Zensor Jovan Subotić in seiner Autobiografie (1901). Über serbische Vorstellungen in Zagreb schreibt weiterhin in wenig schmeichelhafter Weise der Publizist Albert Ferić unter dem Pseudonym Haf. Siehe Ferić [Haf.] (1884a, 1884b).

gilt bis heute als Geburtsstunde des professionellen kroatischen Theaters. Gespielt wurde das historische Schauspiel *Georg und Sofia oder die Türken bei Sisak* aus der Feder des jungen nationalen Dramatikers und renommierten Vertreters der Nationalbewegung Ivan Kukuljevic Sakcinski. Die Auswahl des Stückes war ein politisches Statement. Das Genre des historischen Schauspiels genoss unter den Trägern der Nationalbewegung einen besonderen Stellenwert, was mit seiner thematischen Ausrichtung auf die Schlüsselereignisse aus der nationalen Geschichte zusammenhing. Die Inhalte des historischen Schauspiels, die sich mit den Themen wie Fremdeneroberung, Kampf für das Vaterland, Treue und Verrat, Freiheit und Unterdrückung beschäftigten, boten ausgezeichnete Modelle für die kollektive Identitätsstiftung in einem Land an, das von zwei Herren – Österreich und Ungarn – gleichzeitig regiert wurde. Wie es Walter Puchner hervorhebt, bestand die zentrale Aufgabe des historischen Schauspiels darin, die historische Erinnerung zu pflegen und soziale Modelle für die kollektive Identitätsbildung zu liefern:

Am „Schau-Spiel“ der eigenen Vergangenheit entzündeten sich die Emotionen der nationalen Begeisterung und verfestigte sich das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit. Die historische Dramatik der Nationaltheater hatte demnach gruppenstabilisierende Wirkung, auch durch den Aufbau von Eigen- und Fremdbildern. (Puchner 1994, 96)

Zu den Besonderheiten des Genres gehörte auch die dichotomische Weltanschauung, die die Welt des Dramas in Wir-Bilder und Fremdenbilder einteilte (Pucher 1994, 77). Von zentraler Bedeutung war es, „nach draußen Differenz, nach innen aber Einheit herzustellen“ (Bruckmüller 1996, 17).

Das historische Drama als Grundlage für die Entstehung der nationalen Dramatik und des Publikums zu wählen, war problematisch. Mit einem Ensemble, das aus reinen Anfängern und Anfängerinnen bestand, war es unmöglich, zufriedenstellende schauspielerische Leistungen im Bereich der ernsten Dramatik zu erzielen. Dieser Grund hinderte permanent die Gewinnung des ständigen Publikums für nationale Vorstellungen. Problematisch war ebenso die Tatsache, dass sich die Pflege der historischen Erinnerung nicht als Dauermodell bei der Identifikation des Publikums durchsetzen konnte. Die Publikumsinteressen gingen über ideologische Interessen hinaus. Bereits die neoabsolutistische Epoche (1850–1860) zeigte, wie zerbrechlich die Verbindung zwischen dem Theater und der Politik war und welche entscheidende Bedeutung die künstlerische und unterhaltende Funktion des Theaters bei der Bildung und Aufrechterhaltung des Publikums spielte. So haben die historischen Schauspiele, die in der Vormärzzeit in Zagreb euphorische Reaktionen des Publikums ausgelöst haben,⁵⁰ bereits in den 1850er-Jahren ihre Wirkungskraft vollkommen verloren.

⁵⁰ Siehe darüber folgende Zeitungsberichte: *Danica ilirska* vom 13.06.1840, 94 (ohne Titel), *Danica ilirska* vom 17.10.1840, 167–168 („Ilirski teatar“); *Croatia* vom 01. und 03.06.1840, 5–6 („National Theater in Agram“ von Walter vom Berge, vermutlich Pseudonym von Heinrich Börnstein); *Luna* vom 18.06.1840, 242–244 („Theater in Agram“ von Ferdinand Rosenau).

Das historische Schauspiel *Georg und Sofia oder Die Türken bei Sisak* traf im Jahr seiner Uraufführung 1840 den politischen Geist der Stunde. Im Folgenden werden ausgewählte narrative und figurative Muster des Stückes kurz skizziert, um somit die primären Zielsetzungen dieses in vieler Hinsicht ideologisch bedingten Genres zu veranschaulichen. Die Handlung des Stückes spielt im 16. Jahrhundert und behandelt die Türkeneroberung. Im Mittelpunkt des dramatischen Interesses steht die Figur des kroatischen Banus Thomas Erdödy, der mit einer zahlenmäßig unterlegenen Armee das wesentlich größere türkische Heer besiegt, das Vaterland rettet und das weitere Anrücken der Türken in Richtung Wien verhindert.

Die erste Version des Stückes verfasste Ivan Kukuljević Sakcinski⁵¹ zwischen 1836 und 1837 in Wien in deutscher Sprache. Die Sprachwahl ist wichtig und zeigt, dass Deutsch zu diesem Zeitpunkt für den Autor eine vertrautere Sprache darstellte als die neue kroatische Hochsprache.⁵² Wichtig ist weiterhin, dass bei der Übersetzung des Stückes ins Kroatische wesentliche inhaltliche Aspekte der deutschen Fassung absichtlich geändert wurden. Darüber schreibt Nikola Batušić:

Die deutsche Fassung des Stückes ist in politisch-nationaler Hinsicht neutral. Hier gibt es keine Allusionen auf die illyrische Bewegung, der Begriff Illyrisch und Illyrismus finden keine Erwähnung, es gibt keine patriotisch-agitatorische Einlagen [...] und am allerwichtigsten, die von Kukuljević etwas ungeschickt dargestellte Grundidee des Illyrismus ist in der deutschen Fassung nicht vorhanden [...] (Batušić 1976, 73.)⁵³

Mit der Übersetzung ins Kroatische und der gleichzeitigen inhaltlichen Überarbeitung erhielt das Stück einen eminent politischen Charakter. Der Türke als Feind wurde beibehalten, allerdings als klare Metapher für Ungarn. Die Beschwörung der Einheit der slawischen Völker avancierte zu einem neuen und zwar zentralen Thema. Während in der ersten deutschsprachigen Fassung für den Kaiser und das Kaiserreich gekämpft wurde, wurde in der kroatischen Überarbeitung für das Vaterland, das Volk und die Freiheit gekämpft. So rief Juran, der Sohn des kroatischen Banus Thomas Erdödy, bereits in seinem ersten Auftritt:

51 Ivan Kukuljević Sakcinski (1816–1889) zählt zu den leitenden Persönlichkeiten der kroatischen Nationalbewegung. Er gehört zu den prominentesten Politikern, Schriftstellern und Historikern seiner Zeit. Weniger bekannt ist er als Begründer der modernen kroatischen Geschichtswissenschaft und des Archivwesens. Über sein Leben und Wirken siehe z.B. *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, digitale Ausgabe: <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11816&page=375&scale=3,33&viewmode=fullscreen> (letzter Zugriff 23.10.2023).

52 Das Originalstück in deutscher Sprache befindet sich im Eigentum der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb, Institut für Geschichte des kroatischen Theaters.

53 Von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt. Im Original: „U nacionalno-političkom smislu, njemački je tekst sasvim neutralan. Nema u njemu nikakvih aluzija na ilirski pokret, ne spominje se u njemu ilirsko ime, pojedini su prizori lišeni patriotsko-propagandnih umetaka, a najbitnije od svega jest činjenica da u njemačkoj verziji manjka [...] ta Kukuljevićeva dosta nevjesto iznijeta temeljna ideja ilirizma [...]“ (Batušić 1976, 73).

Vaterland! Vaterland! Wie lange wirst du noch unter der Last und den Ketten des Feindes seufzen? (Kukuljević Sakcinski 1839, 1.)⁵⁴

Unmittelbar vor dem bevorstehenden Kampf mit dem türkischen Heer beschwörte der Banus die Eintracht der illyrischen Völker im Kampf gegen den gemeinsamen Eroberer:

[...] die Illyrer Kroatiens vereinen sich mit den illyrischen Brüdern aus Steiermark, Kärnten und Istrien, um die heilige Tat, den Kampf für den Glauben, das Vaterland und ihr Volk zusammen zu vollziehen. Ewig lang soll unsere Eintracht halten, die heute mit unserem Blut unterschrieben wird. [...] Für Illyrien und Freiheit! (Kukuljević Sakcinski 1839, 96. Übersetzt von der Verfasserin)

Die Pflichten der *echten* Patrioten, ihre Bereitschaft, für das Vaterland und die Freiheit das eigene Leben zu opfern, standen im Mittelpunkt des dramatischen Interesses. Das sämtliche dramatis personae diente als Identifikationsmodell für die Zuschauer und Zuschauerinnen.

Auch die in den kommenden Jahren von Ivan Kukuljević Sakcinski verfassten historischen Dramen wie *Stjepko Šubić* und *Der Seeräuber* dienten der Pflege der historischen Erinnerung und der Stärkung des nationalen Bewusstseins. Das bedeutet nicht, dass die ästhetischen Funktionen des Theaters irrelevant waren. Trotzdem zeigen alle drei Stücke, welchen zentralen Stellenwert das Theater als öffentliche Plattform im Bereich des politischen Wirkens erlangt hat. Das Nationaltheater war in Kroatien wie auch in zahlreichen weiteren Ländern der Monarchie in seiner ersten Entstehungsphase ein „Kampfboden der nationalen Bewegung“ (Dietrich 1967, 6). Zu seinen zentralen Aufgaben gehörte es, die breiten Massen der urbanen Bevölkerung für politische und nationale Interessen der Stunde zu sensibilisieren.⁵⁵

Es ist erstaunlich, dass die politisch höchst subversiven Inhalte der historischen Schauspiele, die sowohl ungarische als auch österreichische Machtposition infrage stellten, in den 1840er-Jahren die Zagreber Theaterzensur passierten und zahlreiche Reprisen erlebten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte in der Habsburgermonarchie eine rigide Theaterzensur. Die Darstellung historischer Themen, die Anspielungen auf Nationalitäten und aktuelle politische Ereignisse sowie ein ganzer Korpus an Wörtern wie *Heimatland*, *Freiheit*, *Tyrannie* oder *Gleichheit* galten als politisch subversiv und wurden von den Zensoren gestrichen (vgl. Bachleitner 2010). Das Fallbeispiel Zagreb ist umso interessanter, da hier ausgerechnet das historische Schauspiel das Rückgrat des nationalen Spielplans darstellte und von der Zensur keine Insze-

⁵⁴ Übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „Otačbino! otačbino! hoćeš li još dugo pod bremenom i jarmom dušmanskih uzdisat verigah?“ (Kukuljević Sakcinski 1839, 1).

⁵⁵ Die gleiche Tendenz, das Theater als agitatorisches Instrument im Kampf um mehr politische Autonomie einzusetzen, verfolgen auch die Theater der südlichen Hemisphäre in den Prozessen der Dekolonisierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Darüber schreibt ausführlich Balme (1999, 1995).

nierungsverbote ausgesprochen wurden. Wie die oben zitierten Passagen aus *George und Sophia* zeigen, durften sogar die höchst subversiven Inhalte – wie die Beschwörung der südslawischen Einheit – in Szene gehen. Somit wird deutlich, dass die offiziell für die ganze Monarchie verpflichtenden Zensurmaßnahmen je nach Stadt, Spielstätte und Publikum im Vormärz unterschiedlich gewichtet wurden. Inhalte, die in Wien, Prag oder Budapest strengstens verboten waren, durften in einer Provinzstadt wie Zagreb gespielt werden. Lokale Zensoren waren somit auch Machtpersonen.

Die milde Zensur war in Zagreb nicht nur für die kroatischen, sondern auch für die deutschsprachigen Vorstellungen charakteristisch.⁵⁶ Es ist bedeutend, dass in der Abendröte der Märzrevolution zwischen Oktober 1847 und Januar 1848 unter der Leitung des Direktors Carl Rosenschön eine Reihe politisch höchst aktueller Stücke im deutschen Theater aufgeführt wurde. Dazu zählten *Wallensteins Tod*, *Don Carlos*, *Egmont*, *Macbeth* sowie ein vom kroatischen Ensemble dargestelltes Lebensbild mit dem Titel *Die Befreiung der Kroaten aus dem Frankenjoch*. Der bemerkenswerte Spielplan, den Carl Rosenschön in Zagreb verwirklichte, zeigt genauso wie die oben dargestellten historischen Schauspiele, dass die Bühnenpraxis trotz strenger Zensurvorgaben zahlreiche Freiräume eröffnete, die nach der Märzrevolution und der Einführung des Neoabsolutismus in den 1850er-Jahren verschwinden sollten (siehe dazu Kapitel 2.2).

2.1.3 Kunst- und Unterhaltungsfunktion des deutschsprachigen Theaters vs. identitätsstiftende Funktion des kroatischen Theaters

Die historischen Schauspiele des kroatischen Dramatikers Ivan Kukuljević Sakcinski erfreuten sich in den 1840er-Jahren im Zagreber Publikum einer großen Popularität. Sie waren Identifikationsgegenstände einer sich formierenden Nation. Ihre Stoffe stammten aus der kroatischen Geschichte und präsentierten die Kroaten als altes Siegervolk und Antemurale Christianitatis bzw. Verteidiger des Christentums im Kampf gegen die Ausbreitung des Osmanischen Reiches. Kukuljević Sakcinski brachte die großen Persönlichkeiten der kroatischen Geschichte auf die Bühne und ließ sie in der neuen kroatischen Hochsprache reden.

Im Unterschied zur angestrebten nationsbildenden Funktion, die wie eine Aura um die kroatischen Vorstellungen strahlte, waren die deutschen Aufführungen frei von politischen Imperativen. Sie folgten der Logik der Kasse, was eine immer stärkere Präsenz der Unterhaltungsdramatik zur Folge hatte. Während die kroatischen Vorstellun-

⁵⁶ Die Zensur war in Zagreb eine Zuständigkeit der Polizei. Interessante Kommentare über die Zagreber Theaterzensur hat Heinrich Börnstein in seinen Memoiren hinterlassen, auch wenn sie mit Vorsicht zu lesen sind. Darüber schreibt er: „So verlebten wir in Agram sehr angenehme und fröhliche Tage, die Behörden waren äußerst zuvorkommend und liberal und die Censur bestand darin, daß der Stadt-Hauptmann mich bei einem neuen Stücke, auf mein Ehrenwort, befragte, ob etwas Anstößiges darinnen sei, was ich meist mit gutem Gewissen verneinen konnte.“ (Börnstein 1884, 264).

gen das ambitionierte Ziel verfolgten, nicht nur zur Etablierung der nationalen Kultur, sondern auch zur Nationsbildung einen Beitrag zu leisten, wechselten sich auf der deutschen Bühne unzählige Lustspiele, Possen, Bearbeitungen französischer Vaudevilles und ähnliche „dramatische Kleinigkeiten“ ab, die als „vorübergehendes Wohlgefallen“ und „augenblickliche Befriedigung“ auf einem Einfall oder einer Intrige basierten und mit einer Pointe schlossen. Mit diesen Worten schilderte der Philologe und Theateranalytiker Friedrich Gottlieb Zimmermann (1827, 337–338) die Theaterrends, die die deutschsprachige Theaterlandschaft der 1820er-Jahre prägten und darüber hinaus noch jahrzehntelang den Publikumsgeschmack bestimmten.

Als künstlerischen Ausgleich für eine solche unterhaltungsorientierte Spielplange- staltung organisierten die deutschsprachigen Theaterdirektoren Gastspiele renommier- ter Schauspieler und Schauspielerinnen. So liefen parallel mit den ersten Vorstellungen in kroatischer Sprache im Sommer 1840 die Gastspielvorstellungen von Carl Quandt und Ludwig Wothe. Die beiden Schauspieler gehörten zu den renommiertesten Dar- stellern der deutschen und österreichischen Theaterlandschaft der hier behandelten Zeit und stellten somit eine immense Herausforderung für das kroatische Theater dar. Die Pioniere des Nationaltheaters wurden mit den Spitzenleistungen des deutschen Theaters konfrontiert. Die Auftritte der großen Gäste brachten die schwachen Leistun- gen des kroatischen Ensembles noch stärker zum Ausdruck.⁵⁷ Dennoch besuchte das national begeisterte Publikum weiterhin zahlreich kroatische Vorstellungen. Auch das zeigt, dass in dieser ersten Entstehungsphase des professionellen kroatischen Theaters die politische Funktion wichtiger war als die ästhetische.

Es muss hervorgehoben werden, dass der gute Besuch der kroatischen Vorstellun- gen im Sommer 1840 eine Ausnahme darstellte, die sich in den folgenden kroatischen Spielzeiten nicht mehr wiederholte. Ganz im Gegenteil, es zeigte sich sehr schnell, dass bei der Bildung eines permanenten Publikums die ästhetischen Faktoren eine entschei- dende Bedeutung erlangten.

Das sinkende Interesse an kroatischen Vorstellungen, das bereits 1841 erfolgte, war mit den Erwartungen eines erfahrenen Publikums aufs Engste verbunden. Die kroati- schen Vorstellungen konnten weder spielplanmäßig noch inszenatorisch diesen Erwar- tungen entsprechen. Die mangelnden Grundlagen der Schauspieltechnik waren ein konstantes Problem.⁵⁸ Es zeigte sich schnell, dass ein agitatorisches Theater, das den Ansprüchen nach Kunst und Unterhaltung nicht genügte, mit einem dauerhaften Pub- likum nicht rechnen konnte.

57 Ludwig Wothe zählt zu den leitenden Komikern des Wiener Burgtheaters. Über sein Zagreber Gastspiel berichtet ausführlich die deutschsprachige Presse. Siehe: *Wiener Theater-Zeitung* vom 12.08.1840, 816 („Aus Agram. – Die Gastdarstellungen des Hrn. Wothe“). Siehe die Theaterrubrik in: *Luna* vom 11.07.1840, 236 und 18.07.1840, 242–244; *Croatia* vom 01. und 03.07.1840, 7 und 17.07.1840, 24.

58 Darüber schreibt ausführlich Dimitrija Demeter in: *Danica ilirska* vom 16.01.1841, 11–12 („Ilirsko kazalište u Zagrebu“).

Aus dem genannten Grund löste im Dezember 1842 die Illyrische Lesegesellschaft das kroatische Ensemble auf. Ohne eine entsprechende materielle Grundlage und institutionelle Förderung, ohne ausgebildete Schauspieler und einen umfangreichen und abwechslungsreichen Spielplan war das kontinuierliche Wirken des kroatischen Theaters unmöglich. Zwischen 1842 und 1846 bildeten kroatische Vorstellungen in Zagreb eine seltene Ausnahme im Spielplan des deutschen Theaters. Erwähnenswert ist, dass sie nicht von einheimischen Theaterenthusiasten veranstaltet wurden, sondern von den Direktoren des deutschen Theaters. Ebendiese Vorstellungen waren weiterhin eine Strategie, mit der die fremden Unternehmer versucht haben, das patriotische Publikum für das Theater zu gewinnen.⁵⁹

Die nächste Sprache, die Einzug auf die Zagreber Bühne nahm, war die italienische. Der Grund hierfür war nicht politischer, sondern finanzieller Natur. Der Direktor Carl Meyer, der in der Sommersaison 1842 das Zagreber Stadttheater leitete, war der erste Unternehmer, der im Rahmen einer deutschen Spielzeit ein Gastspiel der italienischen Opern-*Stagione* organisierte und damit eine neue Tradition einführte.⁶⁰ Die Gastspiele der italienischen Opern-*Stagione* entwickelten sich schnell zu einem Geschäftskonzept. Was das deutsche Schauspiel und die Oper in den heißen Sommermonaten nicht vollbringen konnte, leistete die italienische Oper: Sie füllte das Haus.

Die Einführung der kroatischen Vorstellungen in den 1840er-Jahren wirkte sich auf den Besuch und die Beliebtheit des deutschen Theaters nicht negativ aus. Die Bedürfnisse des Publikums waren vielfältig, genauso wie ihre Identitäten. Auch die leitenden Persönlichkeiten des kroatischen Theaters – wie sein *Spiritus movens* Dimitrija Demeter – gingen weiterhin regelmäßig ins deutsche Theater. Für verschiedene Gruppen des Zagreber Publikums war das deutschsprachige Theater nicht nur ein Ort der Kunst und Unterhaltung, sondern auch eine wichtige Ausbildungsstätte. Hier lernten die zukünftigen kroatischen Dramatiker die Gesetzmäßigkeiten des Dramenbaus, hier fanden sie ihre Sujets und ihre sozialen Typen. Gleichzeitig wurden im deutschsprachigen Theater auch Erfahrungen und Erwartungen des Publikums und der Theaterkritik maßgebend geformt.

Das kroatische Theater stellte in der Vormärz-Zeit ein *Novum* dar. Im Gegensatz dazu erschien das deutschsprachige Theater wie ein langjähriges soziales Ritual. Der Besuch des deutschen Theaters war ein fester Bestandteil der kulturellen Praxis und prägte ganze Generationen der multiethnischen Bevölkerung Zagrebs. Gleichzeitig lässt sich nicht negieren, dass die Beliebtheit und Dominanz einer fremden kulturellen Tradition auch ein Ergebnis der lange wirkenden inneren Kolonisierung darstellte, die asymmetrische Entwicklungen im Kulturbereich auslöste. Die lange Präsenz einer

⁵⁹ Insbesondere die Direktoren wie Vincenz Schmidt und Eduard Freyberg haben sich dieser Strategie bedient, um neue Publikumskreise zu gewinnen. Darüber findet man zahlreiche Berichte in der Zagreber Tagespresse.

⁶⁰ Wichtig hervorzuheben ist, dass damit auf dem Gebiet des heutigen Kontinentalkroatiens eine neue Theatertradition eingeleitet wurde, die an der Küste seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die dominante Theaterkultur darstellte.

entwickelten Theaterkultur veranlasste Assimilationen. Eine wesentliche Rolle spielte dabei auch das wachsende Bedürfnis nach regelmäßigen öffentlichen Unterhaltungsmöglichkeiten. Wie lange der Prozess der kulturellen Assimilationen aus dem deutschsprachigen Raum noch nach der Institutionalisierung des kroatischen Theaters 1860 anhielt, zeigt die Germanistin Milka Car mit einer ausführlichen Analyse der Spielplangestaltung des Zagreber Nationaltheaters bis in die 1940er-Jahre (Car 2011).

Im folgenden Kapitel wird eine wichtige kroatisch-deutsche Zusammenarbeit im Bereich des Musiktheaters behandelt, die in der Spielzeit 1847/1848 zustande kam. Genauso wie 1840 waren die Gründe für die Kooperation der deutschen und kroatischen Bühne auch diesmal politischer Natur.

2.1.4 Oper und Identitätsstiftung

Seit der Sommerspielzeit 1845 stand das Zagreber Stadttheater unter der Leitung von Carl Rosenschön. Rosenschön war ein erfahrener Schauspieler und Theaterdirektor, der das deutschsprachige Theater in Zagreb bereits in den späten 1820er-Jahren erfolgreich führte.⁶¹ Parallel mit dem Zagreber Theater leitete er auch zwei weitere Bühnen: die vereinigten Bühnen von Laibach⁶² und Klagenfurt. Rosenschön leitete ein großes Schauspielensemble, dessen Mitglieder zwischen Klagenfurt, Laibach und Zagreb pendelten und in gleichen Inszenierungen auftraten. Dieses Arbeitsmodell war in der behandelten Zeit nicht selten und zeigt, dass die Wurzeln der kulturellen Zusammenarbeit zwischen einzelnen Städten und Spielstätten bis ins 19. Jahrhundert reichen. Die Vorteile solcher Partnerschaften liegen auf der Hand: Auf diese Weise wurde es auch für die Kleinstädte möglich, regelmäßige Kulturangebote zu sichern. Zugleich konnten sich die pendelnden Schauspieler und Schauspielerinnen mit diesem Modell ein ganzjähriges Engagement sichern.

Da im November 1845 Rosenschöns Ensemble in Klagenfurt und Ljubljana spielte, organisierte der Direktor für die Zagreber Bühne ein venezianisches Operngastspiel.⁶³ Seit 1780 wurden in Zagreb Opern in deutscher und seit 1842 auch in italienischer Sprache aufgeführt. Die italienische Oper erfreute sich besonderen Interesses und stellte wahrlich einen Publikumsmagnet dar.

⁶¹ Carl Rosenschön leitete das Zagreber deutschsprachige Theater von 1826 bis 1829. In den 1830er-Jahren gehörte er zum Ensemble des Klagenfurter Theaters. Danach war er am deutschen Theater in Pest engagiert. Ab 1843 leitete er mit Erfolg die vereinigten Bühnen von Klagenfurt und Ljubljana. 1845 übernahm er zusätzlich zu Klagenfurt und Ljubljana auch die Leitung des Zagreber Theaters und behielt diese bis zum Ausbruch der Märzrevolution inne. Am Anfang der 1850er-Jahren folgten Schauspiel- und Regie-Engagements am deutschen Theater in Pest und am Königstädtischen Theater in Berlin. Über Rosenschöns erste Zagreber Direktion in den 1820er-Jahren schreiben Nikola Batušić (2017) und Blanka Breyer (1938).

⁶² Laibach ist der deutsche Name für die slowenische Hauptstadt Ljubljana.

⁶³ Über das Gastspiel der italienischen Oper siehe die Zeitschrift *Luna* vom 03.12.1845, 396; 13.12.1845, 408 und 13.01.1846, 46.

Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*, die die gastierende italienische Oper am 6. Januar 1846 aufführte, war für die weitere Entwicklung des kroatischen Theaters ausschlaggebend. Die Partie des Rawenswoods wurde an diesem Abend nicht vom Tenor der italienischen Gesellschaft Zoni,⁶⁴ sondern von dem kroatischen Dilettanten Franz Steger gesungen. Das Operndebüt Franz Stegers war eine bedeutende Probe. Parallel mit den Gastspielen der italienischen Oper liefen die Vorbereitungen für die Aufführung der ersten kroatischen Nationaloper. Das italienische Operngastspiel hat somit die Möglichkeit eröffnet, die Gesangsfähigkeiten des ersten nationalen Tenors einer öffentlichen Probe zu unterziehen. Dies war wichtig, denn Franz Steger besaß keine Konservatorium-Ausbildung. Er wurde in Zagreb von den Trägern des kroatischen Musiklebens – dem Baritonisten Albert Štriga und dem Komponisten Vatroslav Lisinski – im Gesang ausgebildet.⁶⁵

Die Entstehung der ersten kroatischen Oper war ein langer und mit Hindernissen verschiedener Art verbundener Prozess. Der Spiritus movens, der die Schlüsselrolle auf sämtlichen Aufführungsebenen der Oper spielte – von der Suche nach einem Komponisten über die Suche nach Sängern, Dekorationen und dem Orchester –, war der kroatische Sänger Albert Štriga (1821–1897). Der diplomierte Jurist und ausgebildete Baritonist zählte zu den wichtigsten Unterstützern des kroatischen Musiklebens der hier behandelten Zeit. 1840 rief er den nationalen Musikverein ins Leben und setzte sich danach mit einer einzigartigen Energie für die Entstehung der ersten kroatischen Oper ein. Das war ein vages Unterfangen, da es zu diesem Zeitpunkt keine ausgebildeten kroatischen Opernsänger gab. Aus diesem Grund wurde auch die Partie der Sopranistin von der kroatischen Gräfin Sidonija Rubido Erdödy übernommen.⁶⁶ Die letzte Hauptrolle (Bariton) übernahm Albert Štriga selbst.

Ohne eine intensive Zusammenarbeit mit dem Direktor der deutschen Theatergesellschaft Carl Rosenschön wäre die Uraufführung der ersten kroatischen Oper 1846 in Zagreb unmöglich gewesen. Rosenschön stellte den kroatischen Sängern und Sänge-

64 Leider war es bei zahlreichen Theaterkünstlern und -künstlerinnen aus dem 19. Jahrhundert nicht möglich, ihre Vornamen zu eruieren.

65 Franz Steger (Stéger, Stöger, kroatisch Stazić) (1824–1911), Tenorsänger, gebürtiger Ungar kroatisch deutscher Abstammung. Steger nahm den Gesangunterricht beim kroatischen Komponisten Vatroslav Lisinski sowie dem Bassisten Joseph Staudigl. Nach dem Debüt und dem Erfolg der kroatischen Oper *Liebe und Arglist* in Zagreb 1846 gastierte Steger am Theater an der Wien (1847) und erhielt im Anschluss ein Tenor-Engagement am ungarischen Nationaltheater in Pest und am Ständischen Theater in Prag. Zwischen 1852 und 1857 trat er als Gast und engagiertes Mitglied an der Wiener Hofoper auf. Er sang an den bedeutendsten Opernhäusern der Zeit in Holland, Spanien, London und an der Mailänder Scala. Zu seinen größten Rollen gehören Arnold in Rossinis *Wilhelm Tell* und Eléazar in Halévy's *Die Jüdin*. Vgl. Höslinger und Ludvová (2008); Boisis (2006); Barbieri (2013).

66 Sidonija Rubido Erdödy (1819–1884) besaß musikalische Ausbildung und Erfahrung im Konzertgesang. Sie war eine bedeutende Fördererin der Nationalkultur. Sie nahm Gesangunterricht bei der tschechischen Altistin Nanette Karlitzky, die zeitweise zum Ensemble der deutschen Oper in Zagreb gehörte, sowie bei der bekannten Berliner Opernsängerin Johanna Eynes. Die Gräfin Erdödy verfügte über einen umfangreichen, reinen Sopran mit Koloratur-Fähigkeit. Siehe: Vjera Katalinić (2016) 73; Kuhač (1887), digitale Ausgabe (letzter Zugang am 22.10.2023) <http://library.foi.hr/knjige/knjiga1.aspx?C=Xo0412>

rinnen seine Bühne für die Proben und Aufführungen zur Verfügung. Er beauftragte seinen Regisseur Eduard Hörnstein, die Oper zu inszenieren, den Kapellmeister Eduard Angel, das Orchester zu leiten, sowie den Dekorateur Steiner, das Bühnenbild zu entwerfen.

Die Uraufführung der ersten kroatischen Oper 1846 war wesentlich mehr als ein künstlerisches Ereignis.⁶⁷ Der Zeitpunkt der Uraufführung war signifikant. Die kroatisch-ungarischen politischen Konflikte erreichten im Vormärz ihren Höhepunkt. Ungarn strebte an, seine politische Macht in Kroatien zu stärken und Ungarisch als Amtssprache einzuführen. Die Inszenierung der ersten kroatischen Oper war eine direkte Reaktion auf die immer stärker ausgeprägten Magyarisierungstendenzen.

Dass die Oper im 19. Jahrhundert wesentlich mehr als Kulturgut darstellte und zahlreiche Opern aus dieser Zeit zu den wichtigsten Nationalsymbolen avancierten, hebt auch der Kulturwissenschaftler Philipp Ther in den Recherchen zur europäischen Oper des 19. Jahrhunderts hervor (vgl. Ther 2006). In mehreren Studien über die transnationale Geschichte des Musiktheaters ging Ther der Frage nach, warum die nationalen Aktivisten ausgerechnet der Oper so viel Aufmerksamkeit widmeten und schlussfolgerte, dass die „Nationalbewegungen an einer Hochkultur interessiert [waren], die die Nation nach außen repräsentierte und nach innen einte“ (Ther 2009, 107). Die Oper konnte diesen Anforderungen genügen und übernahm somit neben den ästhetischen auch die identitätsstiftenden Funktionen:

As the examples of German, Polish and Czech music theater have shown, discrete national opera traditions were created, which functioned as symbols of civilization to the outside world and as definers of identity to the native public. (Ther 2014, 237)

Auch die erste kroatische Oper *Liebe und Arglist*, die der kroatische Komponist Vatroslav Lisinski komponierte und Carl Rosenschön 1846 uraufführte, erfüllte die repräsentative und nationsstiftende Funktion. Ihr Ziel war es, die kulturelle Reife und die nationale Souveränität Kroatiens nach außen zu demonstrieren. Die Oper war hier viel mehr als musikalischer Genuss. Sie avancierte zum Mittel des Widerstandes im Kampf gegen die Einführung der magyrischen Sprache.

Die Kunst zum Mittel des nationalen Widerstandes zu erklären, verwandelte die erste kroatische Oper zum öffentlichen Ereignis ersten Ranges. Das gesellschaftliche Interesse für die Oper war immens. Kaum ein anderes öffentliches Ereignis war von einer solchen anhaltenden Wirkung, wie es die Berichte in der Tagespresse zeigten. Die Uraufführung am 28. März 1846 und die vier folgenden Reprisen fanden „bei gedrängt vollem und festlich beleuchteten Hause“ statt.⁶⁸ Über die Rezeption der Oper,

⁶⁷ Siehe darüber das Feuilleton von Franz Stauduar in *Luna* vom 31.3.1846, 103–104 („Erste Dilettanten-Vorstellung der kroatischen Original-Oper: Ljubav i zloba“).

⁶⁸ Franz Stauduar [– s.] in: *Luna* vom 14.04.1846, 120 („Feuilleton“).

die sich aus dem geschlossenen Raum des Theaters in die öffentliche Sphäre ausbreitete, schreibt Franz Stauduar – der Herausgeber der deutschsprachigen Kulturzeitschrift *Luna* – nach der dritten Aufführung Folgendes:

Der Enthusiasmus des Publikums gab sich im reichsten Maße kund; die Bühne wurde mit Kränzen, Blumen und Gedichten ordentlich überschüttet [...] Am Schlusse wollte sich der Applaus gar nicht legen und das enthusiastierte Publikum verließ jubelnd und mit unaufhörlichen „Živilirufen“ [lange sollt ihr leben] das Haus, um sich vor der Wohnung der hochgeehrten Primadonna zu versammeln, welcher von sämtlichen [...] Mitgliedern des Orchesters eine glänzende Serenade [...] gebracht wurde.⁶⁹

Die enthusiastische Aufnahme der ersten kroatischen Oper, die unzähligen Blumen und Kränze, die im Zuschauerraum regneten, galten der Nationalkunst und den Nationalkünstlern. Sie waren ein Ausdruck des gestärkten Nationalbewusstseins. Hier zeigte das Theater seine Fähigkeit, Gemeinschaften zu erzeugen. In der politisch turbulenten Vormärz-Zeit löste die erste kroatische Oper im Publikum das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit aus. Genau zwei Jahre vor dem Ausbruch der Märzrevolution demonstrierte ein Kunstereignis den politischen Geist der Stunde. Die Oper avancierte zum Nationalsymbol und bezeugte eine klare Distanzierung der Öffentlichkeit zu Ungarn und den ungarischen Machtbestrebungen. Die Oper als künstlerisches und politisches Ereignis erschuf einen „kollektiven Echoraum für soziale und politische Anliegen“ der Stunde (Balme 2014, IX), mit denen sich bis dahin nur eine kleine gesellschaftliche Minderheit bzw. die politischen Amtsträger auseinandergesetzt hatten. Sie regte zugleich auch eine öffentliche Diskussion über brennende politische Anliegen an, an der sich nun alle Schichten, Geschlechter und Ethnien beteiligen und politisch positionieren konnten.

Solche massenhaften öffentlichen Diskussionen waren im 19. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeit und unterlagen strengen Kontrollen. Vor dem Hintergrund eines repressiven politischen Systems erschuf das Theater einen öffentlichen Raum, in dem die sonst so streng kontrollierten und unterdrückten nationalen Gefühle frei zum Ausdruck kommen durften. Der Erfolg der ersten kroatischen Oper ist auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Das Theater ermöglicht Ausnahmestände, die die gewohnte Ordnung infrage stellen. Auch *Liebe und Arglist* war ein Ausnahmestand. In einem kollektiven Rezeptionsakt durfte das Recht auf nationale Selbstbestimmung mehrere Abende hintereinander frei geäußert und glorifiziert werden. Auch wenn die erste kroatische Oper keinen Aufstand gegen Fremdenherrschaft bzw. Ungarn auslöste, darf man sie als eine Art Generalprobe für die Märzrevolution verstehen. In ihrem Rahmen

⁶⁹ Ebenda. Über die öffentliche Resonanz der Oper siehe auch folgende Beiträge: Franz Stauduar [-s.], in *Luna* vom 31.03.1846, 103–104 („Feuilleton“) und 04.04.1846, 107–108 (Feuilleton); Albert Ferić in der kroatischen Kulturzeitschrift *Vienac* vom 13.12.1884, 802–803 („Kazališne uspomene“) und 29.12.1884, 816–818 („Kazališne uspomene“).

zeigte ein Massenpublikum seine politische Stellungnahme gegenüber den ungarischen Bestrebungen in deutlicher und unmissverständlicher Weise.⁷⁰

2.1.5 Carl Rosenschön: Ein vergessener Förderer des deutsch-kroatischen Kulturtransfers

Das Erstarken des nationalen Bewusstseins, das unmittelbar vor dem Ausbruch der Märzrevolution einen Höhepunkt erreichte, verlangte eine neue Theaterpolitik, die dem politischen Geist der Stunde Rechnung trug. Von 1845 bis 1848 leitete Carl Rosenschön das deutschsprachige Theater in Zagreb. Genauso wie Heinrich Börnstein sieben Jahre zuvor kam auch Rosenschön den öffentlichen Forderungen nach Nationalkultur nach und engagierte neben dem deutschen auch ein kroatisches Theaterensemble. In der Arbeit der beiden Theaterleiter besteht dennoch ein wesentlicher Unterschied. Das kroatische Ensemble, das unter Heinrich Börnstein spielte, wurde von der Illyrischen Lesegesellschaft finanziert, während Carl Rosenschön das kroatische Ensemble auf eigene Kosten leitete. Auch die kulturellen Assimilationsprozesse, die Carl Rosenschön veranlasste, waren wesentlich intensiver. Zwischen den beiden Ensembles bestanden zahlreiche Wechselbeziehungen. Nicht nur deutsche Regisseure und Schauspieler waren an der Realisation der kroatischen Inszenierungen beteiligt, was bereits bei Heinrich Börnstein üblich war, sondern auch kroatische Schauspieler bekamen die Möglichkeit, in deutschen Vorstellungen aufzutreten und sich auf diese Weise professionell weiterzubilden.

Rosenschöns Theaterpolitik war eine direkte Reaktion auf die Transformation der kulturellen Bedürfnisse und die Entstehung neuer kollektiver Identitäten. Das Monopol des deutschen Theaters war kurz vor dem Ausbruch der Märzrevolution in Zagreb nicht mehr aufrechtzuerhalten. Wie stark die politische Lage die kollektive Identitätsstiftung und die kulturellen Forderungen der Theaterbesucher beeinflusste, zeigte auch Rosenschöns Prolog zur Eröffnung der Spielzeit 1847/1848. Der genannte Prolog, den der Direktor des deutschsprachigen Theaters in der Abendröte der Märzrevolution

⁷⁰ Abschließend ist noch zu den ästhetischen Aspekten der ersten kroatischen Oper zu vermerken, dass sie in Inszenierungs- und Gesangsfragen alle Erwartungen ihrer Zeitgenossen erfüllt und auch übertroffen hat. In der deutschen und kroatischen Presse wurden zahlreiche Rezensionen über die Uraufführung und ihre Reprisen veröffentlicht. Nicht nur die Gesangsfähigkeiten sämtlicher Sänger und Sängerinnen wurden eingehend analysiert, sondern auch die kleinsten Einzelheiten des Bühnenbildes, die Kostüme sowie das Zusammenspiel des Ensembles, mit anderen Worten, sämtliche Bestandteile der Inszenierung wurden im Detail analysiert und geschildert. Das Ziel der Oper, ein szenisches Spektakel zu schaffen, wurde den Zeitungsartikeln zufolge erreicht, und zwar in einer Großstadtbühne würdigen Form. Unter der Leitung des deutschen Regisseurs Eduard Hörnstein und des Bühnenmeisters Steiner gelang es, ein szenisches Spektakel mit effektvollen Massenszenen, beeindruckenden Tableaus, Schlachten und brennenden Landschaften zu erschaffen, das in der Geschichte des Zagreber Theaters seinesgleichen suchen musste. Über die Inszenierung und Aufführung der Oper siehe: Franz Stauduar in: *Luna* vom 04.04.1846, 107–108 („Dritte Dilettanten-Vorstellung der kroatischen Original.-Oper Ljubav i zloba“). Siehe auch zwei Artikel in der kroatischsprachigen Zeitung: *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* vom 04.04.1846, 53–56 („Prva ilirska opera 'Ljubav i zloba' Vatroslava Lisinskog“) und vom 11.04.1846, 57–60.

in Zagreb vortrug, rückte die Forderungen nach der Gleichberechtigung der Völker und der nationalen Sprachen in den Fokus. Diese Akzentverschiebung von künstlerischen zu politischen Anliegen der Stunde zeigt, welchen sozialen Stellenwert die Forderung nach nationaler und kultureller Gleichberechtigung der Völker ein Jahr vor dem Ausbruch der Märzrevolution in Zagreb wie auch anderen Teilen der Monarchie erlangt hatten.

In dieser bedeutenden Rede, die bislang keinen Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses darstellte, richtete der deutsche Theaterdirektor Carl Rosenschön seine Worte nicht an *ein* Publikum, sondern an ein *nationales* Publikum. Die Rede evozierte im wörtlichen Sinne eine neue Ära, in der Rosenschön sich selbst als Gärtner bestimmte, deren Aufgabe darin bestand, die Blume der Nation – bzw. die Nationalkultur – zu pflegen. Diese Rede, in der sich ein deutscher Theaterdirektor als Förderer einer fremden Nationalkultur inszenierte, zeigte, wie stark die Nationalsprache und Nationalinteressen an Bedeutung gewannen und dass die beiden Parameter einen direkten Einfluss auf den Stellenwert des deutschen Theaters ausübten. Da Rosenschöns Rede in der Zagreber Theatergeschichte einen weißen Fleck bildet, werden hier ihre wichtigsten Passagen zitiert:

Geworfen ist das Loos! Das Werk begonnen! Ihrem Kennerblicke zur Beurtheilung dargebracht! Und obgleich ich nur schüchtern es wage an dem heutigen Abende in einer Sprache zu sprechen, die nicht die Ihre, so entschuldigt wol [sic.] der Grund, dass Ihre Sprache, die mit Freuden ich sprechen möchte, mir eine fremde noch ist, aber gewiss nicht bleiben soll!! [...] *Das Herz gehöre der Nation*, [sic.] sei dann die Sprache, welche sie wolle!

[...] Gepflegt von Einzelnen geht die Kunst zu Grunde, gehalten von einer Nation bringt die besten Früchte sie! [...] Bei der Eröffnung meines Institutes [...] wagte ich die Worte an Sie zu richten:

„Allein kann ich die Pflanze [...] als Gärtner nicht bewahren!“ Heute [...] wage ich es die Wahrheits-Worte zu wiederholen: „Allein kann ich nicht Gärtner sein!“ doch aufgestellt von der Nation, die zarte Blume zu pflegen, sterbe ich lieber, als dass der Pflanze Schaden soll geschehen!!⁷¹

Unter Rosenschöns Leitung entstand ein kleines kroatisches Ensemble, das im Rahmen einer Spielzeit ca. zwanzig Premieren realisierte. Dieses Ensemble stellte den Kern dar, aus dem sich in den 1850er-Jahren das professionelle kroatische Theater herausbildete. An der Spitze des Ensembles stand die einheimische Schauspielerin Franjica Vesel – die erste professionelle kroatische Liebhaberin und Heldendarstellerin. Vesel debütierte

71 Carl Rosenschön zitiert nach: *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* vom 08.05.1847, 77–78.

in Zagreb unter dem Direktor Joseph Glögg 1841.⁷² Zwischen 1842 und 1846 – als es in Zagreb keine kroatischen Vorstellungen gab – war sie an deutschen Bühnen in Graz und in Ölmütz (Tschechien) engagiert. Hier sammelte sie das grundlegende szenische Wissen und spezialisierte sich für das Fach der ersten Liebhaberin. Unter Carl Rosenschön trat sie in den deutschen und kroatischen Vorstellungen auf. Dass sie bereits damals eine erfahrene Schauspielerin war, zeigt die Tatsache, dass sie während des Gastspiels des Wiener Hofburgschauspielers Ludwig Löwe die Rolle Ophelias in Shakespeares *Hamlet* übernahm. Auch wenn die Rollenbesetzung ein geschickt gewähltes Mittel des Theaterdirektors war, die Gunst des patriotischen Publikums zu gewinnen, war es auch ein Akt der Würdigung der nationalen Schauspielerin und eine Demonstration ihrer künstlerischen Gleichstellung mit den deutschen Kollegen. Franjica Vesel übernahm im kroatischen Ensemble diejenige Funktion, die während der Direktion Heinrich Börnstens die deutsche Schauspielerin polnischer Abstammung Josephine Wagi innehatte. Mit Franjica Vesel bekam das kroatische Ensemble seine erste nationale Hoffnungsträgerin.

Ein großer Gewinn für das kroatische Ensemble war das Engagement der Gebrüder Freudenreich. Franjo und Josip Freudenreich waren mit Franjica Vesel die ersten Schauspieler, die sich nicht dilettantenmäßig und vorübergehend, sondern professionell und dauerhaft dem kroatischen Theater widmeten. Der Ältere Franjo galt als erster professioneller kroatischer Komiker und der jüngere Josip avancierte zu einer der markantesten und vielschichtigsten Persönlichkeiten der kroatischen Theatergeschichte.⁷³ Er begann mit kleinen Rollen im Posenrepertoire und spielte unter Rosenschön regelmäßig in kroatischen und deutschen Vorstellungen. Für seine künstlerische Profilierung war das Engagement an zahlreichen deutschsprachigen Bühnen der Monarchie von entscheidender Bedeutung. Seine Schauspielausbildung erfolgte an den Bühnen in Lemberg, Wien und Pettau (Ptuj, Slowenien). Hier gewann er auch die Regiekenntnisse und lernte die Bedürfnisse und Erwartungen eines vielschichtigen und heterogenen Publikums kennen. Das gesammelte Wissen motivierte ihn, für die zeitgenössische kroatische Bühne Theatertexte zu schreiben. Das ist wichtig, weil er der erste kroati-

72 Darüber schreibe ich ausführlicher in der ersten unveröffentlichten Fassung dieser Studie. Das Manuskript wird im Institut für kroatische Theatergeschichte (Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste, Zagreb) aufbewahrt. Siehe: Weber-Kapusta (2018).

73 Josip (Joseph) Freudenreich (1827–1881) war ein kroatischer Schauspieler, Dramatiker, Regisseur und Theaterpädagoge. Er stammt aus einer alten Theaterfamilie. Bereits sein Urgroßvater Carolus Freudenreich war als Souffleur, Schauspieler, Sänger und Theatertechniker im ausgehenden 18. Jahrhundert am deutschen Theater in Zagreb tätig. Der gleichnamige Vater Josip Freudenreich absolvierte das Wiener Konservatorium und arbeitete als Kapellmeister. Die Mutter Klara Kistler war deutsche Schauspielerin tschechischer Abstammung und spielte zeitweise am deutschen Theater in Zagreb. Josip Freudenreich debütierte um 1845, vermutlich in kroatischen Dilettantenvorstellungen in Zagreb. Zwischen 1845 und 1860 spielte er an zahlreichen deutschsprachigen Theatern der Monarchie (1845 bei dem Direktor Joseph Lingg in Varaždin und Zagreb; 1847–1848 am deutschen und kroatischen Theater in Zagreb, anschließend am deutschen Theater in Pettau, 1855–1857 am deutschen und kroatischen Theater in Zagreb, 1858–1859 am deutschen Theater in Lemberg, 1859 (Sommersaison) am Theater an der Wien. Von 1860 bis zu seinem Tod 1881 war er ständiges Mitglied am Zagreber Nationaltheater.

sche Dramatiker war, der das ideologisch forcierte historische Schauspiel (vgl. Kapitel 2.1.3.) aufgab und sich stattdessen auf zeitgenössische Volksstücke konzentrierte. Damit führte er eine Gattungswende ein und stellte die Richtlinien für die Weiterentwicklung der kroatischen Gegenwartsdramatik. Freudenreichs erstes Volksstück *Die Grenzer* (EA 1857) erlebte einen immensen Erfolg und stellt bis heute den meist aufgeführten kroatischen Theatertext dar.

Carl Rosenschön, der die frühe schauspielerische Entwicklung von Franjica Vesel sowie Franjo und Josip Freudenreich besonders prägte, ist nicht nur für die Förderung der kroatischen Vorstellungen und die Ausbildung der nationalen Schauspieler und Schauspielerinnen wichtig. Auch seine Spielplangestaltung verdient ein besonderes Interesse. Sein im zitierten Prolog gegebenes Versprechen, die Nationalkultur zu pflegen, ging in Erfüllung. Am Zagreber Stadttheater gab es keinen anderen deutschen Direktor, der so viele kroatische Vorstellungen in den Spielplan aufnahm. Zählt man die gespielten Vorstellungen, kommt man zum Ergebnis, dass die kroatischen Vorstellungen im Spielplan des deutschsprachigen Theaters von Anbeginn seiner Direktion im April 1847 bis Anfang Januar 1848 so stark vertreten waren wie noch nie zuvor und nie danach.

Spielplan unter Carl Rosenschöns Direktion 1847

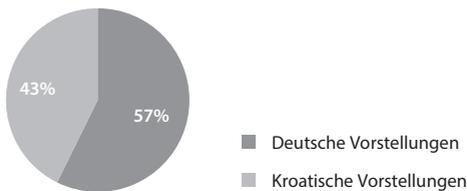


Diagramm 1: Die Anzahl der deutschen und kroatischen Vorstellungen wurde auf Basis der erhaltenen Theaterzettel und Theaterrezensionen aus der Tagespresse erstellt.

Obwohl sich die kroatischen Vorstellungen unter Rosenschöns Leitung in den Theaterrezensionen positiver Beurteilungen erfreuten, dauerte ihr Publikumserfolg nicht an. Sehr schnell zeigte sich ein Missverhältnis zwischen den öffentlichen Forderungen nach der Nationalkultur und ihrer tatsächlichen Unterstützung durch die Theaterbesucher. Das Interesse des Publikums für kroatische Vorstellungen wurde mit der Zeit immer kleiner und bald konnte Rosenschön aus den Kasseneinnahmen nicht mehr die laufenden Tageskosten decken. Sowohl die kroatische als auch die deutsche Presse appellierte ununterbrochen an das Publikum und warb darum, die weitere Existenz des nationalen Theaters durch zahlreichen Besuch zu sichern. In den Zeitschriften *Danica* und *Luna* wurden mehrere Essays veröffentlicht, die den Ursachen der Krise des kroatischen Theaters eingehend nachgingen.

Die Gründe für die Krise waren vielschichtig. Ein besonderes Problem stellte der Spielplan dar. Die Voraussetzung für die Arbeit eines permanenten Theaters in einer

provinziellen Kleinstadt war ein umfangreiches und abwechslungsreiches Repertoire. Diese Voraussetzung konnte in Zagreb mangels der zeitgenössischen kroatischen Dramatik und aufgrund der wenigen fremdsprachigen Übersetzungen nicht erfüllt werden. Der Spielplan bestand aus den historischen Schauspielen nationaler Provenienz und den Übersetzungen belangloser Unterhaltungsstücke, mit denen man bereits bei der ersten Reprise kein Publikum mehr gewinnen konnte. Die Bilanz war klar: Das Nationaltheater konnte sich mit historischer Dramatik und Eintagsfliegen nicht etablieren und erhalten.

Darüber hinaus lag auch das angestrebte Ideal, das Theater zur Schule der Nationalsprache und zum Symbol der kulturellen Reife der Nation zu machen, in weiter Ferne. Die Praxis widersprach der Theorie. Die essenziellen Voraussetzungen – ein erfahrenes und professionelles Ensemble und ein abwechslungsreicher Spielplan – waren nicht vorhanden. Der Mangel an einer Schauspielschule hinderte die Entwicklung des nationalen Theaters und sicherte das weitere Bestehen des professionellen deutschsprachigen Theaters. Ohne institutionelle Unterstützung sowohl finanzieller als auch bildungsorganisatorischer Art, waren die Entwicklung und die Etablierung des kroatischen Berufstheaters nicht zu erzielen. Zahlreiche zeitgenössische Intellektuelle versuchten, dieses Problem in den Fokus des öffentlichen und politischen Interesses zu rücken.⁷⁴

Eine sehr ähnliche Situation lässt sich auch bei der Etablierung der professionellen Theaterkultur in tschechischer Sprache im Prag des 19. Jahrhunderts beobachten. Tschechische Aufführungen gab es in Prag bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Bis in die 1860er-Jahren fanden sie aber nur an ausgewählten Fest- und Feiertagen und ohne zeitliche Kontinuität statt und stellten keine ernsthafte Konkurrenz für das deutsche Theater dar. Das Publikum war, wie es der Theaterhistoriker Oskar Teuber hervorhebt, „ein kleiner Bruchteil der tschechischen Bevölkerung Prags“ (Teuber 1888, 318). Auch hier war die Erschaffung des Publikums für nationales Theater ein langer Prozess. Als größte Hindernisse stellten sich in Prag genauso wie in Zagreb der Mangel an zeitgenössischer tschechischer Dramatik und ausgebildeten Schauspielern heraus.⁷⁵

Im Unterschied zu den maßgebenden politischen Instanzen, die solche kulturellen Asymmetrien zwischen der deutschsprachigen und nationalen Kultur lange Zeit ignorierten, war es in Zagreb der deutschsprachige Theaterdirektor Carl Rosenschön, der handelte. Es ist erstaunlich und beeindruckend, welche immensen Anstrengungen Rosenschön in Kauf nahm, um den Kroaten in Zagreb Vorstellungen in der Natio-

74 Mit der Frage der Schauspielausbildung setzte sich eingehend der kroatische Intellektuelle Adolfo Weber-Tkalčević auseinander. Er hebte die Wichtigkeit der professionellen Schauspieler-Ausbildung hervor und setzte sich mit Nachdruck für die soziale und künstlerische Aufwertung des Schauspielberufs ein. Siehe Weber-Tkalčevićs Aufsatzreihe über das Nationaltheater „Niešto o kazalištu“ in: *Danica horvatska, slavonska, dalmatinska* vom 11.03.1848, 45–47; 18.03.1848, 49–51; 25.03.1848, 54–56; 01.04.1848, 58–60; 08.04.1848, 62–64 und 15.04.1848, 66–68. Über die Krise des kroatischen Theaters und die Lösungsstrategie siehe auch *Luna* vom 15.05.1847, 156–157 („Locales. Theater“); Siehe auch Pleševići, „Das Theater in der Nationalsprache in Karlovac“, in: *Luna* vom 28.09.1847, 310–312.

75 Darüber schreibt eingehend Teuber (1888, insbesondere 185, 317ff., 569).

nalsprache zu ermöglichen, und zwar ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten und Hindernisse, die bei der Spielplangestaltung, Rollenbesetzung und Finanzierung warteten. Dass er keine Mittel und Mühe scheute, um das national orientierte Publikum zu gewinnen, zeigte auch die Inszenierung des Spektakel-Tableaus *Die Befreiung der Kroaten vom fränkischen Joch*. Das lebendige Bild zählt zu den erfolgreichsten kroatischen Inszenierungen der Spielzeit. In dem genannten Bühnenspektakel, das Rosenschön persönlich inszenierte, wirkten siebzig Darsteller und Darstellerinnen, die in drei szenischen Bildern eine der glorreichsten Episoden aus der kroatischen Geschichte darstellten. Es ist erstaunlich, dass der höchst subversive Inhalt aus der nationalen Geschichte in der Dämmerung der Märzrevolution ohne Zensureingriffe dreimal aufgeführt werden durfte.⁷⁶

Nicht nur im Bereich des kroatischen, sondern auch des deutschen Theaters leistete Carl Rosenschön in der Spielzeit 1847/1848 Bewundernswertes. Auch in deutscher Sprache wurden überraschend viele Stücke mit politisch vagen Inhalten realisiert. Besonders bemerkenswert sind die Inszenierungen von Friedrich Schillers Stücken, die in Wien im Vormärz den Gegenstand strengster Zensur darstellten und nur in vollkommen verstümmelter Form in Szene gehen durften (vgl. Bachleitner 2010). Zwischen Oktober und Dezember 1847 spielte Rosenschöns Ensemble in Zagreb *Wallensteins Tod*, *Don Karlos*, *Wilhelm Tell*, *Die Räuber* und *Kabale und Liebe*. Auch Goethes *Egmont* sowie Shakespeares *Hamlet* und *Macbeth* gingen in Szene. Das Thema der Herrschaft, der Macht ergreifung und des Aufstandes dominierte auf der Zagreber Bühne wie noch nie zuvor.

Die Umsetzung dieses Zyklus an thematisch subversiven und schauspielerisch anspruchsvollen Stücken wurde auch dank eines Gastspiels möglich. Zwischen Oktober 1847 und Anfang Januar 1848 gastierte am Zagreber Theater der Heldendarsteller Fürst vom deutschsprachigen Theater in Riga. Den Zeitungsrezensionen zufolge zählte Fürst zu den Größen des damaligen deutschen Theaters. Bedauerlicherweise konnten ohne Recherche in Riga keine weiteren Informationen über die Biografie und die künstlerischen Leistungen dieses außergewöhnlichen Schauspielers eingeholt werden. In Zagreb verlebendigte Fürst sämtliche Hauptrollen aus den oben genannten Klassikern der Dramenliteratur. Bilanzziehend darf man sagen, dass es mit diesem Gastspiel Direktor Carl Rosenschön gelungen ist, eine Reihe an dramatischen Meisterwerken in Szene zu setzen, die den Ton der Stunde wie selten zuvor trafen und vom Hauptdarsteller Fürst in beeindruckender Weise verkörpert wurden.⁷⁷

Noch ein anderes Gastspiel prägte Rosenschöns Direktion. Im Sommer 1847 gastierte im Zagreber Theater zum ersten Mal Ludwig Löwe⁷⁸ – einer der bedeutendsten Schauspieler des Wiener Hofburgtheaters. Löwes Gastspiel stellte in Zagreb das Kultur-

76 Über die Inszenierung schreibt Luna vom 15.05.1847, 154–6 („Locales. Theater“).

77 Über Fürsts Gastspiel siehe *Agramer politische Zeitung* vom 09.10.1847, 348 („Local-Courier. Theater“); 16.10.1847 („Theater“); 05.01.1848, 12 („Theater“).

78 Über Ludwig Löwe siehe *Österreichisches Biographisches Lexikon*. Online Ausgabe: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_L/Loewe_Ludwig_1794_1871.xml (letzter Zugriff 10.04.2023).

ereignis des Jahres dar. Der bewunderte Schauspieler trat siebenmal auf. Das Repertoire, das er auswählte, bestand in erster Linie aus tragischen Stücken. Dazu zählten Shakespeares *Hamlet*, Calderon de la Baracs *Das Leben ein Traum*, Hermannsthals *Ziani und seine Braut* und Halms *Der Sohn der Wildnis*. Trotz der drückenden Sommerhitze war das Theater jeden Abend so überfüllt, wie es in der Vergangenheit nur bei den Aufführungen der ersten kroatischen Oper der Fall war.⁷⁹ Löwes Anwesenheit in der Stadt war nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein gesellschaftliches Ereignis. Die Crème der Gesellschaft wetteiferte mit Festmaleinladungen, unter Löwes Hotelfenster wurden Serenaden bei Fackelschein gesungen. Im Theater regnete es an gedruckten aphoristischen Versen. Es ist bedeutend, dass die kroatische Zeitschrift *Danica*, die aus ideologischen Gründen nie über das deutschsprachige Theater berichtete, nun ausführliche Beiträge über das Gastspiel des großen Künstlers veröffentlichte.

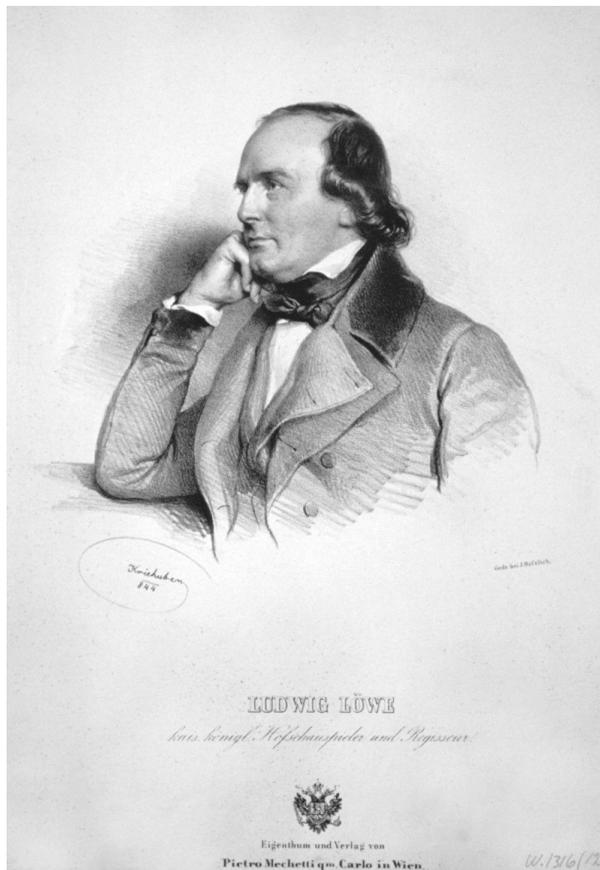


Abb. 5: Ludwig Löwe. Litografie von Josef Kriehuber. Eigentum der Österreichischen Nationalbibliothek

⁷⁹ Vgl. *Luna* vom 27.07.1847, 235–236. („Theater“).

Löwes Gastspiel ist nicht nur als szenisches und soziales Ereignis wichtig, sondern auch, weil es die Sensibilität für die soziale Aufwertung der Schauspielere profession schärfte. Die kroatischsprachige Zeitschrift *Danica* begleitete das Gastspiel mit wichtigen Beiträgen über den gesellschaftlichen und künstlerischen Stellenwert des Schauspielberufes sowie über die Wichtigkeit von kulturellen Assimilationen. Als Beispiele für den Kulturtransfer wurden Ludwig Löwe und Friedrich Schiller hervorgehoben.⁸⁰ Diese Beiträge sind wichtig; denn wie bereits im Rahmen dieser Studie betont wurde, gab es aus ideologischen Gründen in der kroatischsprachigen Presse keine Berichte über das Wirken des deutschsprachigen Theaters. Das ist paradoxal, weil die Kulturrezensenten wie Dimitrija Demeter regelmäßig die deutschsprachigen Vorstellungen besuchten und dennoch aus ideologischen Gründen darauf verzichteten, über sie Rezensionen zu verfassen. Dieser Umstand veranschaulicht die komplexe Beziehung zwischen den kulturellen und ideologischen Praxen. Die Kultur ist eine Praxis des Vergleichens (Krobb 2014, 168). Die Präsenz einer professionellen Theaterkultur weckte in Zagreb zuerst die Assimilationsprozesse und anschließend die Differenzierungsprozesse. Sie schärfte das Bewusstsein für kulturelle Asymmetrien und Dominanzverhältnisse zwischen der „fremden“ und der „eigenen“ Kultur, was zur Ausklammerung des „fremden Kulturguts“ aus der nationalen Presse führte.⁸¹

Trotz der Komplexität der kultur-ideologischen Beziehungen erfreuten sich Carl Rosenschöns deutschsprachige Vorstellungen im Zagreber Publikum einer großen Beliebtheit. Davon zeugen die Regelmäßigkeit und Länge der Theaterrezensionen in der deutschsprachigen Tagespresse. Die politischen Ereignisse der Stunde, die 1848 die Märzrevolution ankündigten, veränderten grundlegend die Situation des Theaters. Die bevorstehende Revolution unterdrückte das Interesse am kulturellen Leben und Carl Rosenschön sah sich gezwungen, seine Direktion vorzeitig zu beenden. Die Ursachen dafür sind nicht in den neuen Kulturbedürfnissen zu suchen, sondern in den politischen Entwicklungen. „In der Nacht vom 15. auf den 16. März 1848 gelangte die Nachricht über die Revolution und den Sturz Metternichs aus Wien nach Zagreb“, schreibt darüber Nikola Batušić (Batušić 2017, 91). Von nun an dominierten die politischen Ereignisse den Alltag und Carl Rosenschön blieb nichts anders übrig, als mit seiner Theatergesellschaft Zagreb zu verlassen.

Die zweisprachige Bühne Carl Rosenschöns stellte bis heute keinen Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses dar. Aus diesem Grund sollen hier abschließend die Ergebnisse seiner unermüdlichen Theaterarbeit kurz zusammengefasst und gewürdigt werden. Carl Rosenschön war der erste und einzige Direktor des deutschsprachigen Theaters in Zagreb, der ohne eine politische Anweisung das kontinuierliche Wirken des kroatischen Theaters in eigener Organisation und auf eigene Kosten ermöglichte und

⁸⁰ *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* vom 17. 07.1847, 117–118 („Zagrebačko kazalište“).

⁸¹ Über komplexe Beziehung zwischen Kulturtransfer, kulturellen Assimilationen und Mechanismen der inneren Kolonisierung auf dem Gebiet der Habsburger Monarchie siehe Weber-Kapusta (2023).

förderte. Ohne Carl Rosenschön und seine vielfältige inszenatorische Unterstützung im Bereich der Inszenierung, Orchester- und Gesangsleitung sowie Bühnenbildgestaltung wäre die Uraufführung der ersten kroatischen Oper im Jahr 1846 unvorstellbar gewesen. Die Pioniere des kroatischen Berufstheaters, wie Joseph und Franz Freudenreich, gewannen in Rosenschöns Ensemble wertvolle Schauspielerefahrung in kroatischen und deutschen Vorstellungen. Der kroatische Spielplan, der unter Rosenschöns Leitung verwirklicht wurde, ist beachtenswert. Die politisch hoch subversiven Inhalte wie die lebendigen Bilder *Die Schlacht auf dem Grobniker-Felde* oder *Die Befreiung der Kroaten vom fränkischen Joch* sowie Ivan Kukuljevićs historische Schauspiele *Bela IV in Kroatien* und *Der Seeräuber* wurden mehrfach ohne Zensureingriffe gespielt. Das Thema der Macht und der Befreiung von einem autoritären System prägte nicht nur den kroatischen, sondern zugleich auch den deutschen Spielplan und wurde mit einer Reihe dramatischer Meisterwerke am Vorabend der Märzrevolution in Zagreb in Szene gesetzt. Die produktive Zusammenarbeit zwischen dem deutschen und dem kroatischen Theater, die mit Heinrich Börnstein ihren Anfang nahm und mit Carl Rosenschön ihren Höhepunkt erreichte, wurde nach dem Scheitern der Märzrevolution unterbrochen und konnte erst Ende der 1850er-Jahre erneut zustande kommen. Diese Thematik wird in Kapitel 2.2. weiter behandelt.

2.2 Der Neoabsolutismus (1851–1860)

2.2.1 Bachs Theaterordnung: Kultur im Zeichen der Kontrolle und Homogenisierung

Nach dem Scheitern der Revolution von 1848 trat in der Habsburgermonarchie die oktroyierte Verfassung in Kraft, welche dem neunzehnjährigen Kaiser Franz Josef I. die absolutistische Herrschaft sicherte. Mit dem Silvesterpatent von 1851 wurden die Länderparlamente aufgelöst und die Monarchie wurde bis 1860 zentralistisch regiert, weswegen für die genannte Zeitspanne der Begriff Neoabsolutismus geprägt wurde. Die wichtigsten Forderungen der Märzrevolution – wie Gleichberechtigung der Völker und Kulturen sowie größere politische Autonomie der Kronländer – gingen nicht in Erfüllung. Ganz im Gegenteil, es folgte ein Jahrzehnt politischer Repression und kultureller Homogenisierung. Die Gleichberechtigung der nationalen Sprachen, die nach der Märzrevolution zum Verfassungsrecht erklärt wurde, wurde im Neoabsolutismus infrage gestellt. Hand in Hand mit der Vereinheitlichung von Verwaltung, Justiz und Schulsystem lief auch die sprachliche Homogenisierung der Monarchie. Deutsch wurde im Neoabsolutismus zur Amtssprache des Reiches erklärt.

Die zentralistischen Tendenzen wirkten sich auch auf den Kulturbereich aus. Das Theater, das in seiner reichen Geschichte häufig einen Dorn im Auge der politischen und kirchlichen Autoritäten darstellte, unterlag im Neoabsolutismus strengsten Kontrollen und Zensurmaßnahmen. Am 25. November 1850 wurde vom Ministerium des

Innen eine Theaterordnung erlassen, die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges in Kraft blieb und den gesetzlichen Rahmen für die Arbeit der Theater in sämtlichen Kronländern der Monarchie definierte. Mit diesem Gesetz erreichten die Vereinheitlichungsmaßnahmen auch das Theater.⁸²

Die Theaterzensur war für die Theatermacher kein Novum. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Arbeit im Theater an klare Zensurregeln geknüpft. Das Neue an dem im November 1850 erlassenen Zensurgesetz war seine monarchieweite Gültigkeit, mit der die regionalen Zensurmaßnahmen ein Ende nahmen.⁸³ Die größte Veränderung im Vergleich zu den älteren Zensurregelungen betraf die Instanz, die von nun an für die Zensur zuständig war. Bis 1850 war die Zensur in der Regel eine Zuständigkeit der lokalen Polizeibehörde. Im Neoabsolutismus wurde sie eine Zuständigkeit der Statthalterei (vgl. Bachleitner 2010).⁸⁴ Jedes Stück, das auf einer der unzähligen Bühnen der Monarchie gespielt wurde, musste von der betreffenden Statthalterei die offizielle Bewilligung erlangen. Trotz der klaren gesetzlichen Vorgaben zeigte die Praxis zahlreiche abweichende Regelungen. Vielerorts blieb die Zensur weiterhin eine Aufgabe des Stadtmagistrats. In solchen Fällen mussten die Stadtfunktionäre bei der Statthalterei regelmäßige Berichte über die Arbeit des Theaters unterbreiten (vgl. Batušić 1968, 440).

Unabhängig davon, ob der Statthalter oder die Stadt die Zensur ausübte, war und blieb das Theater im Neoabsolutismus ein Gegenstand strengster Beobachtung und Kontrolle. Die Überwachung der Aufführung war genauso streng und regelmäßig wie die des Spielplans und des Publikums. Jedes Theater war verpflichtet, feste Sitzplätze für die Staatssicherheitsbehörden zur Verfügung zu stellen. Die Sicherheitsbeamten besaßen das Recht, den Generalproben beizuwohnen, und waren bevollmächtigt, ohne vorherige offizielle Erlaubnis, jede Premiere oder bereits laufende Vorstellung, die gegen die Regelungen der Theaterordnung verstößt, momentan zu unterbrechen. Der §6 der Theaterordnung schrieb vor:

Der Staatssicherheitsbehörde (Stadthauptmannschaft, Polizeidirection, Bezirkshauptmannschaft ec.) liegt ob, darüber zu wachen, daß die Vorstellungen nur mit erlangter Aufführungsbewilligung und in Uebereinstimmung mit derselben stattfinden, dann daß die Art der Aufführung (Inscenesezung, Costüm ex.) nichts Anstößiges und den öffentlichen Anstand Verletzendes enthalte.

⁸² In die Theatergeschichte ist das Gesetz unter dem Namen „Bachs Theaterordnung“ eingegangen. Das Gesetz wurde vom Ministerium des Inneren erlassen, an dessen Spitze sich der Innenminister Alexander von Bach befand.

⁸³ Maria Theresia und Joseph II. waren die ersten Autoritäten, welche die bis dahin uneinheitlichen und lokal definierten Zensurbestimmungen durch ein einheitliches für ganze Monarchie verpflichtendes Zensursystem ersetzt haben. Unter ihrem Nachfolger Franz I. ist „eines der rigidesten Zensursysteme Europas“ entstanden (vgl. Bachleitner 2010, 75).

⁸⁴ Im Neoabsolutismus wurden die Länderparlamente aufgelöst und für die Regierungen der Kronländer wurde der Begriff Statthalterei geprägt. Dieser Begriff veranschaulicht die legislative Entmachtung der habsburgischen Kronländer und deren Reduktion auf die Vollstreckungsinstanz der Wiener Verordnungen.

Die Sicherheitsbehörde ist überhaupt berufen, für die Aufrechthaltung der Ruhe, Ordnung und des Anstandes während der Darstellung zu wachen, und alle Störungen des öffentlichen Vergnügens ferne zu halten.

Wenn dringende Rücksichten es erfordern, kann sie die Aufführung eines Bühnenwerkes gegen nachträglich einzuholende Genehmigung des Statthalters ganz oder theilweise untersagen, und selbst die Fortsetzung einer bereits begonnenen Darstellung einstellen.⁸⁵

Das Theatergesetz bestand aus zwei Teilen. Der erste Teil richtete sich an die Theatermacher und der zweite Teil – die sog. *Instruction* – an die Statthalter bzw. die höchsten politischen Autoritäten der Kronländer. In der *Instruction* wurden die Rechte und Pflichten der Zensurorgane eingehend bestimmt. Das Theater wurde als „ein mächtiger Hebel der Volksbildung“ und somit eine für den Staat notwendige und von diesem geförderte Bildungsanstalt definiert.⁸⁶ Mit der Förderung des Theaters ging auch seine direkte Kontrolle einher. Für die Besetzung der Leitungsstellen wurde in der *Instruction* eine direkte „Empfehlung“ ausgesprochen:

Die Mittel der Staatsverwaltung, die Kunstzwecke zu fördern, liegen vor Allem in einer vorsichtigen Auswahl der Personen, denen die selbständige Leitung von Bühnen anvertraut wird [...].⁸⁷

Die *Instruction* umfasste auch die Liste der verbotenen Inhalte. Auf der Bühne durfte nichts dargestellt werden, was die Loyalität gegenüber der Staatsverfassung oder dem kaiserlichen Haus infrage stellte, die öffentliche Ruhe und Ordnung gefährdete, die Gehässigkeiten zwischen den Nationalitäten, Klassen und Religionen hervorrief oder die Moral und Religion beleidigte. Streng verboten war die Darstellung religiöser Ornate, österreichischer Amtskleider und Uniformen sowie jeglicher Zeitgenossen und Zeitgenossinnen.

Die in Bachs Theaterordnung vorgeschriebene Kontrolle und Überwachung von Inhalten, Inszenierungen und Publikum waren nicht nur für das österreichische Kaiserreich typisch. Die medialen Besonderheiten des Theaters sorgten dafür, dass die Theaterzensur bis in das 20. Jahrhundert hinein europaweit in Kraft blieb. Im Unterschied zur Pressezensur, die im Laufe des 19. Jahrhunderts in vielen Ländern gemildert oder aufgehoben wurde, blieb die Theaterzensur in Österreich bis 1926, in Deutschland bis 1918 und in England bis 1968 in Kraft (vgl. Goldstein 2009, 1–10). Ein Schlüsselfaktor, der die Theaterzensur so lange intakt hielt, liegt im Massencharakter und der kollekt-

⁸⁵ „Verordnung des Ministeriums des Inneren vom 25. November 1850“, in: *Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich* 454/1850, S. 1976–1980, hier 1977. Digitale Ausgabe: <https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1850&page=2098&size=45> (Letzter Zugriff 28.10.2023).

⁸⁶ Ebenda., 1978.

⁸⁷ Ebenda.

tiven Rezeption des Theaters. Im Unterschied zu den Druckmedien, die sich an eine kleine gesellschaftliche Minderheit der lese- und zahlungsfähigen richteten, war das Theater im 19. Jahrhundert ein Massenmedium, in dem sich allabendlich alle Gesellschaftsschichten und Ethnien versammeln durften.

Aus der heutigen Perspektive ist der historische Stellenwert des Theaters eventuell mit dem Kino vergleichbar. Theater war das führende Massenmedium des 19. Jahrhunderts und zugleich der Querschnitt seiner Gesellschaft. Hier waren alle Schichten – von der Arbeiterklasse bis zu den Finanz- und Bildungseliten – vertreten. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass in einer Zeit, in der öffentliche Massenversammlungen eine Ausnahme darstellten, die Inhalte des Theaters sowie die Art und Weise, wie diese inszeniert und rezipiert wurden, den strengsten Kontroll- und Überwachungsmechanismen unterlagen.⁸⁸ Die Kraft der kollektiven Rezeption einer großen Menschenmenge war ein Dorn im Auge der politischen Autoritäten. Auch die Zensurverordnungen und Theatergesetze zeugen in direkter Weise von der Angst der Autoritäten, dass das Theater die bestehenden politischen, sozialen oder moralischen Strukturen der Gesellschaft infrage stellen könnte (vgl. Goldstein 2009, 1989). Das Nationaltheater der Aufklärung als Instrument der moralischen Erziehung des Publikums verwandelte sich im 19. Jahrhundert ins ethnisch exklusive Instrument der homogenen Nationsstiftung, schreibt die Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Großegger (2012, 61–62).

Auch wenn das Theater nie eine, sondern immer zugleich mehrere Funktionen ausübte, zeugen die Zensurmaßnahmen davon, wie ernst der Staat die politischen Missionen des Theaters wahrgenommen hat. Ein klassischer Ausweg, die subversive Macht des Theaters einzuschränken, lag darin, es auf die Unterhaltungsfunktion zu reduzieren bzw. die Spielplanpolitik auf harmlose Inhalte einzuschränken. Auf diese Problematik werden die folgenden Unterkapitel näher eingehen.

2.2.2 Gründung des Nationaltheaters und Erschaffung des Publikums

Die repressive Kulturpolitik, die in Wien kreierte wurde, löste in Zagreb und zahlreichen anderen Theaterstädten der Monarchie Theaterkrisen aus. Die häufigen Stückverbote sowie die zensorischen Eingriffe in alle Theatertexte mit potenziell subversiven Inhalten reduzierten das Theater auf Unterhaltungsfunktion. Klassische Stücke waren aufgrund der politischen Konnotationen von der Zensur befürchtet und durften nur in einer stark veränderten, häufig bis zur Unkenntlichkeit gemachten Form in Szene gehen. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass die Reduktion des Theaters auf die Unterhaltungsfunktion auch in Zagreb eine Publikumskrise auslöste. Das Theater

⁸⁸ Zahlreiche Studien setzen sich mit der politischen Sprengkraft des Theaters auseinander. Siehe z.B. Goldstein (1989; 2009), Dietrich (1967), Ther (2014), Müller (2008).

hat sein Reprises-Publikum verloren, die Direktoren folgten im raschen Tempo aufeinander und gingen aufgrund der hohen Prämie- und Pachtkosten Bankrott.

Eine direkte Reaktion auf die Wiener Kulturpolitik war darüber hinaus auch die Verstaatlichung des Zagreber Stadttheaters. Das 1834 eröffnete königliche Theater in der Oberstadt war ein Privateigentum. Es gehörte dem reichen Kaufmann Christopher Stankovich, der es an deutschsprachige Theatergesellschaften verpachtete. Am Anfang des Neoabsolutismus wurde das Theater aus dem Privateigentum in das Landeigentum überführt. Auf diese Weise gelangte das Theater unter direkte Kontrolle, zugleich aber auch den Schutz der kroatischen Statthalterei. Die Verstaatlichung des Theaters, die der Banus Josip Jelačić initiierte, war eine direkte Reaktion auf die im Neoabsolutismus praktizierte Germanisierung, die sich in diversen Vereinheitlichungsmaßnahmen manifestierte und auch die Arbeit des Theaters normierte.

Zwei Faktoren waren bei der Verstaatlichung des Theaters von entscheidender Bedeutung. Der eine war das neue Theatergesetz, über welches in der kroatischen Statthalterei intensiv diskutiert wurde.⁸⁹ Ein staatliches Theater zu kontrollieren und zu überwachen, war einfacher als ein Privattheater. Der zweite Faktor war noch bedeutender als die Durchführung der gesetzlich vorgeschriebenen Zensurmaßnahmen. Der Banus suchte nach einem Weg, die Nationalkultur zu schützen und ihre weitere Pflege zu sichern. Dieses höchst politische Ziel war alles andere als ungefährlich. Der Kauf des Privattheaters in der Oberstadt bedeutete somit nicht nur eine neue Trägerschaft, sondern defacto die Gründung des Nationaltheaters.

Der Prozess der Verstaatlichung des Zagreber Theaters illustriert, wie eng die politischen Interessen mit der Wahrung der kulturellen Identität verbunden waren. Die staatlich protegierte Nationalkultur, die sich nicht an eine elitäre Minderheit, sondern an die ganze Nation wandte, stellte den letzten natürlichen Träger der politischen Legitimität dar und war fast die einzige Größe, mit der wir uns freiwillig identifizierten, hebt Ernest Gellner hervor (Gellner 1983, 55). Genauso wie in der Zeit der Nationalbewegung in den 1830er- und 1840er-Jahren spielte die Nationalkultur im Neoabsolutismus erneut eine entscheidende Rolle bei der Nationsbildung und im Kampf um die politische Souveränität. Der Verlust der kulturellen Eigenart, der nun durch die Germanisierung drohte, barg die Gefahr, auch im Bereich der politischen Legitimität immer größere Verluste zu erleiden. Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass die Anfänge der institutionellen Kulturpolitik und der staatlichen Protektion der Nationalkultur in Kroatien in die Epoche des Neoabsolutismus fallen.

Am 13. Dezember 1851 startete der Banus Jelačić den Aufruf zur Gründung des Nationaltheaters. Um eine möglichst breite öffentliche Wirkung zu erzielen, wurde der Aufruf auf Kroatisch, Deutsch und Italienisch veröffentlicht (bezeichnenderweise

⁸⁹ Die Korrespondenz zwischen dem Banus Josip Jelačić und seinem Stellvertreter Benko Lentulay bezüglich der Vollstreckung aller gesetzlichen Bestimmungen befindet sich im Archiv des Instituts für Geschichte des kroatischen Theaters, Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste Zagreb. Siehe: Grüner Umschlag, Jahr 1850.

aber nicht auf Ungarisch). Da die Regierung über die zum Kauf erforderlichen Mittel nicht verfügte, wurde beschlossen, sie aus den Spendengeldern und dem Kapital einer Aktiengesellschaft aufzubringen.⁹⁰

Der Zeitpunkt des Aufrufs war bezeichnend. Zwei Wochen vor dem Inkrafttreten des Silvesterpatentes am 31. Dezember 1851 – mit dem die Verfassungsrechte von 1849 außer Kraft gesetzt wurden – richtete der kroatische Banus einen öffentlichen Aufruf an alle Schichten und Ethnien der kroatischen Gesellschaft – mit dem Ziel, ein Nationaltheater zu gründen und aus den Volksmitteln zu finanzieren. Genauso wie in Bachs Theatergesetz erlangte auch im Aufruf die Bildungsfunktion des Theaters den zentralen Stellenwert. Im Wortlaut:

Zu den Hauptaufgaben der Volksbildung [...] gehört die Gründung eines Nationaltheaters. [...] Ohne ein Nationaltheater bleibt die Entwicklung unserer Literatur und dadurch auch unsere geistige Bildung eine hoffnungslose Sache. Aus dem Leben der hochentwickelten Völker lernen wir, dass das Theater das Volksbedürfnis und zugleich die Grundlage für die Volksbildung darstellt. Wir lernen weiterhin, je ungebildeter ein Volk ist, desto weniger kümmert es sich um das Theater.⁹¹

Ganz anders als in Bachs Theatergesetz, in dem die Vielfalt und Pluralität der Nationalkulturen der Monarchie keine einzige Erwähnung fanden, wurde in Jelačićs Aufruf die Schlüsselrolle des Theaters bei der Bildung der *nationalen* Identität ausdrücklich hervorgehoben:

Angesichts der waltenden Verhältnisse ist das Nationaltheater das beste Mittel, um das Nationalleben erfolgreich zu fördern und zu stärken.⁹²

Die Beteiligung der Gesellschaft an der Gründung des Nationaltheaters war immens und übertraf alle Erwartungen. Privatpersonen, Gemeinden, Städte, Regimente, Vereine – um nur einige zu nennen –, nahmen landesweit am Kauf des Theaters durch freiwillige Beiträge oder Kauf der Aktien teil. Die Eigentümer-Verhältnisse des neuen

⁹⁰ Ein sehr ähnliches Finanzierungsmodell verfolgte auch die Gründung des nationalen Theaters in Prag. Die öffentlichen Geldsammlungen dauerten aber in Prag fast zwei Jahrzehnte. Sie starteten 1845 und das Theater wurde erst 1862 eröffnet. Darüber schreibt ausführlich Teuber (1888).

⁹¹ Ein Exemplar des Aufrufs in kroatischer Sprache befindet sich im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb, Fond 69: Statthalterei Predsjedništvo, Schachtel 75. Aus dem Kroatischen übersetzt von der Verfasserin der Studie. Im Original: „Jedna između glavnih zadaća pučkog izobraženja [...] jest utemeljenje narodnog kazališta. [...] bez narodnog kazališta neima nade, da će se razviti naša književnost, dakle niti napredak našeg duševnog izobraženja. Da je kazalište potreba narodna, a isto tako i najglavnii uvet za narodno izobraženje učimo se iz narodnog života sadanjih najizobraženih narodah. A isto tako vidimo, da čim je koi narod na nižjem stupnju svojeg izobraženja, time manje za kazalište haje.“

⁹² Ebenda. Aus dem Kroatischen übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „S obzirom pako na okolnosti sadanjeg vremena neda se boljim uspehom raditi o napredku i učeštenju narodnog života našeg, nego baš putem narodnog kazališta.“

Nationaltheaters waren sehr kompliziert und nicht vollständig definiert. Laut der Wiener Verordnung sollte das Theatergebäude im ausschließlichen Eigentum des Staates stehen. Obwohl der größte Teil des Kaufpreises aus den Mitteln der Aktiengesellschaft gedeckt wurde, sprach das Wiener Innenministerium den Aktionären das Eigentümmerrecht ab.⁹³ Auch in Bezug auf die Arbeit des Theaters besaßen die Aktionäre keine Macht. Die Spielplangestaltung, die Auswahl des Theaterdirektors, die Ensemble-Bildung, die Eintrittspreise, die Gagen, die Subventionshöhe, die Reparaturkosten – kurz – sämtliche finanzielle, ästhetische und organisatorische Angelegenheiten waren eine Zuständigkeit der kroatischen Statthalterei. Von dieser wurden zwei Theaterausschüsse ins Leben gerufen, die für die Verwaltung sämtlicher Aufgaben zuständig waren. Der künstlerische Ausschuss beschäftigte sich mit dem Ensemble und Spielplan, während der finanzielle Ausschuss alles rund um die Finanzen verwaltete. Die Beschlüsse der beiden Ausschüsse mussten vor ihrer Umsetzung eine Genehmigung der obersten Regierungsfunktionäre erhalten.

Die Gründung des Nationaltheaters in Zagreb 1851 war ein Politikum ersten Ranges. Die kroatische Statthalterei übernahm damit eine heikle Aufgabe. Sie war zugleich die Vollstreckerin des Bach'schen Theatergesetzes und die Wahrerin der nationalen Identität. Dieser erste vom Staat unternommene Versuch, ein ständiges Nationaltheater zu gründen, ist wichtig. Er zeigt, dass die Anfänge einer systematischen Kulturpolitik und deren staatliche Förderung in Kroatien aufs Engste mit der Arbeit des Theaters verbunden waren. Mit der Verstaatlichung des Theaters wurden Fragen der Finanzierung und ästhetischen Profilierung ein Gegenstand des staatlichen Interesses.

Die Gründung des ständigen Nationaltheaters war ein langer und komplizierter Prozess. Das Schlüsselproblem stellte die Bildung eines professionellen Ensembles dar. Genauso wie zehn Jahre zuvor, als der deutsche Theaterdirektor Heinrich Börnstein nach kroatischen Berufsschauspielern und Schauspielerinnen suchte, gab es auch am Anfang der 1850er-Jahre kaum professionelle Schauspieler und Schauspielerinnen, deren Muttersprache Kroatisch war. Aufgrund der mehrfach gescheiterten Ensemblebildung beschloss die Statthalterei letztlich, das Theater bis zur erfolgreichen Formierung des kroatischen Ensembles aus finanziellen Gründen weiterhin an fremde Gesellschaften zu verpachten.⁹⁴

Die ersten Theaterdirektoren, die sich um die Theaterkonzession bei der Statthalterei bewarben, waren Ferdinand Gruber und Dominic Scalari. Ferdinand Gruber war als Theaterunternehmer in Zagreb bereits bekannt und bereit, sich zu verpflichten, neben der Leitung des deutschen Sprechtheaters auch kroatische Vorstellungen zu veranstalten. Der zweite Bewerber Dominic Scalari war Impresario einer venezianischen Operngesellschaft. Die Zagreber deutschsprachige Presse befürwortete mit Nachdruck

⁹³ Siehe den ausführlichen Bericht des Theaterausschusses für die Hauptversammlung am 19.07.1857 („Doglas“), in: Kroatisches Staatsarchiv, Acta Theatralia HR-HDA-893, Schachtel 6.

⁹⁴ Siehe das Sitzungsprotokoll des künstlerischen Ausschusses vom 03.03.1852 und vom Juli 1852 (ohne Datum), in: Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatralia, HR-HDA-893, Schachtel 5.

das zweisprachige Schauspiel unter der Leitung von Ferdinand Gruber. Als Hauptargument diente die Vorbildrolle, die das deutsche Theater bei der Entstehung des kroatischen spielte.

Wie bereits an mehreren Stellen in dieser Studie hervorgehoben wurde, stellte das deutschsprachige Theater die einzige vorhandene Ausbildungsstätte für die Pioniere des kroatischen Berufstheaters dar. Die Musterrolle des deutschsprachigen Theaters sowie der öffentliche Bedarf nach regelmäßigen Unterhaltungsmöglichkeiten spielten für einen bedeutenden Teil des Publikums eine wichtigere Rolle als jegliche ideologische Imperative. Die Presse bemühte sich, die Kunst zu entpolitisieren und den transnationalen Charakter der kulturellen Assimilationen als selbstverständlich darzustellen:

Die bereits längere Zeit schon fertig dastehende [sic] deutsche Schauspielschule sei immerhin die Mutter slavischer Kunst, die Kunst kennt keine Ausschließlichkeiten, kein Privilegium, kein eingezwängtes Bette, sie ist eine Weltbürgerin. Der deutsche Künstler lernt gern vom Franzosen, der Franzose vom Italiener u. f. fort; und darum wünschen wir, daß eine tüchtige deutsche Gesellschaft das Agramer Theater bezöge, eine Gesellschaft, welche auch solche Elemente besitzt, die für die Nationalbühne herangezogen werden können. [...] ⁹⁵

Die Plädoyers, wie das obere, blieben erfolglos. Die kroatische Regierung erteilte die Spielkonzession dem venezianischen Opernimpresario Dominik Scalari. Eine Schlüsselrolle spielten im Entscheidungsprozess die im oberen Zitat angedeuteten kulturellen Asymmetrien bzw. die Angst vor einer hochentwickelten deutschsprachigen Theaterkultur, mit der sich das kroatische Berufstheater nicht messen konnte. Die erste Spielzeit im neugegründeten Nationaltheater mit einer deutschen Gesellschaft zu eröffnen, hätte gleichzeitig bedeutet, die Ziele des Nationaltheaters infrage zu stellen und die Dominanz der deutschen Kultur fortzusetzen. Während die Beziehung zwischen der deutschsprachigen und der kroatischen Kultur konfliktbeladen und ideologiebedingt war, war die Beziehung zwischen der kroatischen und der italienischen Kultur frei von solchen Konkurrenz- und Machtverhältnissen. ⁹⁶ Die Spielkonzession, an eine italienische Gesellschaft zu vergeben, war eine neutrale Lösung. Ein bespieltes Theater war für die Statthalterei eine profitablere Sache als ein leerstehendes Haus.

Die Statthalterei verpachtete das Theater kostenfrei, sie behielt aber das Recht, über die wichtigste Einnahmequelle – die Logen – frei zu verfügen. Aus einem Teil der Logeneinnahmen wurden Fördergelder an den aktuellen Theaterdirektor ausgezahlt.

⁹⁵ Luna vom 29.12.1851, 207–208 („Das Agramer Theater“).

⁹⁶ Dieser Sachverhalt gilt für das Gebiet des heutigen Kontinentalkroatiens. Auf dem Gebiet der heutigen kroatischen Küste war das italienische Theater im 19. Jahrhundert die dominante Theaterform.

Der Impresario Dominik Scalari war der erste Theaterleiter, der 1852 in Zagreb eine Subvention der kroatischen Statthalterei erhielt.⁹⁷

Der Beschluss, das Nationaltheater auch in der folgenden Spielzeit 1853/1854 erneut an eine italienische Operngesellschaft zu vergeben, wurde zum Gegenstand einer regen öffentlichen Debatte, in deren Rahmen die Frage nach der Mission und den Funktionen des Nationaltheaters intensiv diskutiert wurden. Die Tatsache, dass in einem Nationaltheater, das zur Pflege der Nationalkultur bestimmt und mit dem Geld des Volkes gegründet worden war, weiterhin in Fremdsprachen gespielt wurde, sorgte für heftige öffentliche Kritik der Kulturpolitik. Insbesondere in den kroatischsprachigen Zeitschriften *Neven* und *Danica* wurde intensiv über die Pflicht der Statthalterei diskutiert, die grundlegenden Bedingungen für die Etablierung des Berufstheaters in kroatischer Sprache zu schaffen. Als Aufgabe Nummer eins galt die Gründung und staatliche Finanzierung einer Schauspielschule.

Die Statthalterei stand unter zweifachem Druck. Die Theateraktionäre weigerten sich, weitere Beiträge einzuzahlen, solange im Theater fremde Gesellschaften spielen. Gleichzeitig warteten die politischen Autoritäten in Wien auf die Satzungen der Aktiengesellschaft zur Gründung des Nationaltheaters. Jede neu konstituierte öffentliche Gesellschaft musste die kaiserliche Bewilligung erlangen. Das Nationaltheater wirkte in den ersten Spielzeiten in der Tat ohne diese Bewilligung.⁹⁸ Im Theaterausschuss wurde seit über einem Jahr an der Satzung des Nationaltheaters gearbeitet.⁹⁹ Der Grund, warum man zögerte, die Satzung dem Kaiser vorzulegen, war offensichtlich: Das Ziel und die Aufgabe des Nationaltheaters war die Förderung der Nationalkultur. Zwischen der verfassungsrechtlich garantierten Gleichwertigkeit der nationalen Kulturen in der Monarchie und der tatsächlichen Kulturpolitik des Neoabsolutismus bestand eine tiefe Kluft. Die Heterogenität der nationalen Kulturen des Reiches wurde zugunsten einer gemeinsamen kulturellen Identität unterdrückt. Die kroatische Statthalterei befand sich somit in einem doppelten Loyalitätskonflikt. Der politischen Loyalität gegenüber dem Kaiserhaus stand die Loyalität gegenüber dem eigenen Volk und Land im Wege.

Die öffentlichen Debatten über die Mission des Nationaltheaters steigerten den Handlungsdruck auf die kroatische Statthalterei.¹⁰⁰ In der Spielzeit 1854/1855 ist es gelungen, ein dreifaches Ensemble zu bilden. Dieses bestand aus einem kroatischen

⁹⁷ Im Sitzungsprotokoll des artistischen Ausschusses vom 17.04.1852 steht, dass Dominic Scalari nach dem ersten Opernabonnement, in dessen Rahmen vierzig Vorstellungen stattfanden, die Stagione um weitere zwanzig bis vierundzwanzig Vorstellungen verlängert hat. Dafür wurde ein zweites Logenabonnement ausgeschrieben. Aus den Logeneinkünften wurde dem Theaterunternehmer von der Statthalterei eine zweite Subvention von 1.440 Forinten bewilligt. Siehe das Sitzungsprotokoll des artistischen Theaterausschusses vom 17.04.1852, in: Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 5.

⁹⁸ Siehe die Korrespondenz des Vizebanus Benko Lentulay mit dem Theaterausschuss vom 04.06.1853, in: Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 5.

⁹⁹ Siehe das Protokoll des künstlerischen Ausschusses vom 03.03.1852, Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 5.

¹⁰⁰ Die Kernpunkte der öffentlichen Diskussion sind zusammengefasst in der Zeitschrift *Neven* vom 11.05.1854, 302–303 („Kazalište u Zagrebu“).

und deutschsprachigen Sprechtheater sowie der deutschen Oper. Die Akquisition der professionellen kroatischen Schauspieler stellte nach wie vor ein immenses Problem dar. In Ermangelung einheimischer Schauspieler musste das Personal des deutschsprachigen Theaters zahlreiche Rollen in kroatischen Vorstellungen übernehmen.¹⁰¹

Die künstlerische Leitung des deutschsprachigen und kroatischen Ensembles übernahm Rudolf Stefan, ein erfahrener Schauspieler und Regisseur, der das Zagreber Nationaltheater mit kurzen Unterbrechungen bis 1857 leitete und danach als Schauspieler an das Wiener Carltheater wechselte. Aufgrund der problematischen Rollenbesetzung blieb die Anzahl der kroatischen Vorstellungen sehr gering. Im Durchschnitt wurde einmal wöchentlich kroatisch gespielt, dazu auch unregelmäßig und häufig mit langen zeitlichen Unterbrechungen. Verglichen damit spielte das deutsche Ensemble vier- bis fünfmal wöchentlich. Wichtig hervorzuheben ist, dass die klare Dominanz der deutschen Vorstellungen nicht politisch bedingt war. Das kroatische Ensemble war zu klein und nicht erfahren genug, um mehrere Inszenierungen zu verwirklichen. Die Grundlagen der Theaterarbeit – ausgebildete oder zumindest routinierte Schauspieler und ein umfangreicher Spielplan – waren nach wie vor nicht vorhanden. Das Publikum, das sich zuvor mit Enthusiasmus für das Nationaltheater einsetzte, schrumpfte zunehmend und die kroatischen Vorstellungen konnten bald nicht mehr die Tageskosten decken. Ihr permanentes Scheitern, ein höheres Inszenierungsniveau zu erreichen, brachte die künstlerische Überlegenheit des deutschsprachigen Theaters täglich zum Ausdruck. Das Ziel, die kulturellen Verhältnisse zu ändern und die kroatische Kultur zur Leitkultur zu erheben, war unter diesen Bedingungen nicht realisierbar.¹⁰² Ohne ein permanentes Publikum und professionelle Schauspieler und Schauspielerinnen war das Nationaltheater nicht zu gründen.

Um den Ruf der kroatischen Vorstellungen zu verbessern, besetzten die deutschen Theaterleiter Rudolf Stefan und sein Nachfolger Karl Blattner die Hauptrollen mit erfahrenen Mitgliedern des deutschen Ensembles. Auf diese Weise avancierten die deutschen Schauspielerinnen Marie Adelsheim und die Lokalsängerin Caroline Norweg zu den Trägerinnen der nationalen Vorstellungen. Auch die erste Liebhaberin der deutschen Gesellschaft Hybl¹⁰³ sowie der beliebte Komiker Joseph Weiß gehörten zu den tragenden Säulen des kroatischen Ensembles. Es ist wichtig, dass sowohl die kroatische als auch die deutsche Presse die Leistungen der deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen würdigten und ausdrücklich betonten, dass die nationalen Vorstellungen ihre Qualität und ihren Erfolg in allererster Linie den mitwirkenden Mitgliedern

101 Die Korrespondenz zwischen dem Vertreter des Theaterrausschusses Dimitrija Demeter und dem Wiener Theateragenten Alois Wagner sowie alle Beschlüsse über die Engagementschließung befinden sich im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb, Acta theatrialia, HR-HDA-893, Schachtel 5 und 6.

102 Diese Problematik ist mehrfach in der Tagespresse reflektiert worden. Siehe z.B. die Rubrik „National-Theater in Agram“ in *Luna* vom 11.11.1854, 183; 18.11.1854, 187–188 und 27.01.1855, 16. Siehe auch die Rubrik „Lokales“ in *Agramer politische Zeitung* vom 29.12.1854, 1136 und 17.02.1855, 148.

103 Der Vornahme der Schauspielerin war leider nicht eruierbar.

der deutschsprachigen Bühne verdanken.¹⁰⁴ Deutsche Schauspieler, die in kroatischen Vorstellungen in den 1850er-Jahren in Zagreb spielten, erfreuten sich in der Tat eines öffentlichen Beifalls. Davon zeugt auch der Erfolg des Komikers Joseph Weiß, dem es gelungen ist, im Volksstück des kroatischen Autors Anton Nemčić *Die Komitats-Restauration* in der Rolle von Poderanić (Lumpenträger) eine Meisterleistung zu vollbringen. Der Erfolg der Rolle war so groß, dass Joseph Weiß von dem Fotografen Franz Pommer in seiner Rolle verewigt wurde. Franz Pommer führte das erste professionelle Fotostudio in Zagreb. Die genannte Fotografie stellt eine der ältesten, wenn nicht die allerälteste Fotografie aus dem Zagreber Theater dar. Die Fotografie wurde vervielfacht und alle Interessierten konnten sie für einen Gulden erwerben.¹⁰⁵

Wie gut die sprachlichen Leistungen der ausländischen Schauspieler tatsächlich waren, ist heute eine offene Frage. Fest steht, dass sie ungeachtet ihrer sprachlichen Identität die Lieblinge des einheimischen Publikums waren. Sie leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Bildung des Publikums für kroatische Vorstellungen und übernahmen für den kroatischen Schauspielernachwuchs die Funktion der Lehrmeister.

Wie schwer es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden war, ein permanentes Publikum zu bilden und aufrechtzuerhalten, zeigten kroatische, aber auch deutsche Vorstellungen. Auf die Popularität des Theaters übten vielfältige urbane Unterhaltungsformen sowie die Jahreszeiten einen wichtigen Einfluss. Bei der Volkszählung im Jahr 1857 zählte Zagreb 16.657 (!) Einwohner. Ein Theater mit über siebenhundert Plätzen sechsmal wöchentlich zu füllen, war nicht einfach. Die Wetterverhältnisse übten einen direkten Einfluss auf den Theaterbesuch aus. Die Parkanlagen Tuškanac und Maksimir zählten in der warmen Jahreszeit zu den beliebtesten öffentlichen Freizeit-Anlagen. Man pflegte, die Abende an der frischen Luft zu verbringen. Wer würde bei schönem Wetter jeden Abend in einem nicht klimatisierten Theater sitzen? Aber auch der Bau einer Sommerarena verbesserte nicht die Publikumsverhältnisse.

Zugleich wurde es auch in der Winterspielzeit immer schwieriger, bei einer so kleinen Einwohnerzahl das Theater vier- bis sechsmal wöchentlich zu füllen. Das gelang nur bei den Premieren und Sonderveranstaltungen. Eine besondere Rolle spielten dabei die Gastspiele bekannter Schauspieler, aber auch andere Spektakelformen wie Zirkus oder Gymnastik- und Reitgesellschaften. Ihre Beliebtheit bestand hauptsächlich darin, dass sie im Unterschied zum Theater nicht im ständigen Angebot waren. Wäre das Theater in Zagreb keine permanente Bühne, sondern eine gelegentliche Unterhaltung gewesen, hätten auch die Theaterleiter um die Zuschauerzahlen nicht bangen müssen.

¹⁰⁴ Siehe die Rubrik „Agramer Chronik“ in *Luna* vom 23.07.1855, 116; 11.08.1855, 128; 10.11.1855, 180. Siehe auch die Rubrik „Theater“ in *Agramer Zeitung* vom 12.07.1855, 714 und 30.01.1856, 98. Siehe auch den Artikel „Narodno kazalište“ in *Carsko-kraljevske službene narodne novine* vom 08. 11.1855, 864.

¹⁰⁵ Siehe darüber *Luna* vom 11.08.1855, 128 („Agramer Chronik“). Ein erhaltenes Exemplar der wertvollen Fotografie konnte bedauerlicherweise trotz zahlreicher Recherchen in Archiven und Theatersammlungen nicht eruiert werden.

Der leere Zuschauerraum der kroatischen Vorstellungen und die langen Bemühungen um die Erschaffung des nationalen Publikums stellen in der kroatischen Theaterhistoriografie eine Leerstelle dar. Die unzähligen Klagen der Theaterrezensenten in der Tagespresse des 19. Jahrhunderts, ihre unaufhörlichen Appelle an das Publikum, die nationalen Vorstellungen zu besuchen, weckten bis heute noch kein Forschungsinteresse. Im Gegensatz dazu wurde sehr viel über den nachlassenden Besuch der deutschen Vorstellungen geschrieben und dieser wurde regelmäßig auf den wachsenden Nationalismus zurückgeführt. Dass solche Thesen der Realität nicht entsprechen, illustriert der leere Zuschauerraum der kroatischen Vorstellungen in den 1840er- und 1850er-Jahren sowie die Tatsache, dass das öffentliche Interesse für das deutsche Theater trotz gelegentlicher Oszillationen bis 1860 aufrechterhalten blieb. Mit anderen Worten, das Bedürfnis nach der Etablierung und Pflege der Nationalkultur beeinträchtigte bis zum Zusammenfall des Neoabsolutismus nicht den Stellenwert des deutschsprachigen Theaters in Zagreb.

Wie beliebt das deutschsprachige Theater als sozialer und künstlerischer Treffpunkt war, zeigten insbesondere die Gastspiele ausländischer Schauspieler und Schauspielerinnen. Bei solchen Anlässen spielte eine ideologische und nationale Orientierung keine Rolle. Alles strömte ins Theater, um das Spiel der international gewürdigten Darsteller und Darstellerinnen zu genießen. Die Interessen des Publikums waren vielschichtig und unterhaltungssuchend. Das Publikum verlangte nach berühmten Schauspielern und Schauspielerinnen, die auf ihren internationalen Tourneen weltweite Bewunderung ernteten. Es waren nicht nur die künstlerischen Größen wie Ludwig Löwe, die in Zagreb ein Masseninteresse weckten. Auch die Gastspiele des international gefeierten Tierdarstellers Eduard Klischnigg¹⁰⁶ oder der weltweit gefeierten Liliputaner Jean Piccolo, Jean Petit und Kiß Joszi¹⁰⁷ revitalisierten schnell die Theaterlust und füllten tagelang das Auditorium des deutschsprachigen Theaters bis auf den letzten Platz.

Für die Erschaffung und Erhaltung des Publikums waren zwei Faktoren von entscheidender Bedeutung: Die Inszenierungsqualität und die Novität. Alles, was neue Kultur- und Kunsterfahrungen ermöglichte, konnte mit einem zahlreichen und interessierten Publikum rechnen. Das Musiktheater war ebenfalls ein Publikumsmagnet. Davon zeugt der Erfolg der deutschsprachigen Oper unter der Leitung des Kapellmeisters Wilhelm Jahn in der Spielzeit 1856/1857. Dem herausragenden Reformator der Wiener Hofoper Wilhelm Jahn ist es gelungen, ein begeistertes und permanentes Publikum für die Meisterwerke der deutschen Oper in Zagreb zu bilden.

106 Eduard Klischnigg galt als populärster zeitgenössischer Tiermimiker. Er prägte das Theater seiner Zeit, führte die Mode der Affenstücke ein und übte einen starken Einfluss sowohl auf die Theater- als auch Zirkusschaffende aus. Siehe: Offenthaler (2013). Über Klischniggs Gastspiel in Zagreb siehe *Agramer Zeitung* vom 26.10.1855, 1204 („Theater“) und *Luna* vom 27.10.1855, 172 („Agramer Chronik“).

107 Über den immensen Erfolg des Zwergetrio-Gastspiels siehe: *Luna* vom 17.05.1856, 80 („Theater“) und 31.05.1856, 88 („Agramer Chronik“). Siehe auch die Rubrik „Theater“ in *Agramer Zeitung* vom 13.05.1856, 434; 16.05.1856, 453; 23.05.1856, 484; 25.05.1856, 496.

Eine Wende und einen Meilenstein bei der Bildung des Publikums für kroatische Vorstellungen stellte die Uraufführung des Volksstückes *Die Grenzer* dar. Dieses Volksstück ist ein ausgezeichnetes Beispiel für die kulturellen Assimilationen. Dem Autor des Stücks, dem Schauspieler und künstlerischen Leiter des kroatischen Ensembles Josip Freudenreich, war die Beliebtheit des Wiener Volksstücks im Zagreber Publikum gut bekannt. Aus diesem Grund schrieb er für seine Benefizvorstellung einen Theatertext in dieser Tradition. Der Stückerfolg übertraf alle Erwartungen und zeigte, dass das nationale Publikum nicht mithilfe des ideologisch forcierten historischen Dramas, sondern mit zeitgenössischen Identifikationsfiguren zu bilden ist. Der zukünftige Intendant des kroatischen Nationaltheaters Dimitrija Demeter schrieb nach der Uraufführung der *Grenzer* mit Enthusiasmus: „Mehr an solchen Vorstellungen und die Zukunft des Nationaltheaters ist gesichert.“¹⁰⁸

Josip Freudenreichs Volksstück *Die Grenzer*, das am 7. Februar 1857 seine Erstaufführung feierte, zeugt davon, welche essenzielle Rolle das deutsche Ensemble bei der Entstehung der kroatischen Vorstellungen in den 1850er-Jahren spielte. Ohne Mitglieder der deutschen Bühne wäre die Uraufführung der *Grenzer* unmöglich geblieben, oder sie hätte keine vergleichbare Wirkung erzielt. Der Regisseur und Träger der Hauptrolle war der Autor des Stücks Josip Freudenreich. Die deutschen Schauspielerinnen Marie Adelsheim und Caroline Norweg spielten die weiblichen Hauptrollen. Caroline Norweg, die später Freudenreichs Lebenspartnerin wurde, erfreute sich im Zagreber Publikum einer besonderen Popularität. Die nationale Theaterhistoriografie feiert sie als erste Lokalsängerin des kroatischen Theaters.¹⁰⁹ Neben Marie Adelsheim und Caroline Norweg wurden viele weitere Rollen mit den Mitgliedern des deutschen Ensembles wie Karl Victor, Direktor Karl Blattner, seine Tochter Agneza Blattner, Marie Presch, Frau Oertel und Herr Biel besetzt.¹¹⁰

108 In: *Carsko-kraljevske službene narodne novine* vom 09.02.1857, 86 („Narodno kazalište“). Übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „Više takovih predstava i obezbedjeno je postojanje našeg kazališta.“ Freudenreichs Stück erlebte auch in Buchform einen unerhörten Erfolg. Innerhalb weniger Monaten wurden über zweitausend gedruckte Exemplare verkauft. Das war ein erstaunlicher und einmaliger Fall, denn die Lesefähigkeit war nicht weit verbreitet und die Kaufkraft besaßen wenige.

109 Caroline Norweg war eine österreichische Schauspielerin norwegischer Herkunft. Caroline Norweg und Josip Freudenreich lernten sich als Mitglieder des deutschen Theaters in der slowenischen Stadt Ptuj kennen. Ab 1855 war Caroline Norweg am deutschen und kroatischen Theater in Zagreb engagiert, ab 1860/1861 war sie festes Mitglied des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb. Die kroatische Theaterhistorikerin Antonija Kassowitz-Cvijić hinterließ wertvolle Informationen über Norwegs Biografie. Siehe Kassowitz-Cvijić (1922), 2–3.

110 Über die Besetzung und Darstellung der Rollen siehe *Luna* vom 09.02.1857, 24 („Theater“) und *Carsko-kraljevske službene narodne novine* vom 09.02.1857, 86 („Narodno kazalište“).



Abb. 6: Josip Freudenreich in der Vorstellung *Die Grenzer*. Eigentum des Instituts für die Geschichte des kroatischen Theaters, HAZU



Abb. 7: Caroline Norweg. Eigentum des Instituts für die Geschichte des kroatischen Theaters, HAZU

Nach dem außerordentlichen Erfolg der *Grenzer* beschloss die kroatische Statthalterei, die kroatische Spielzeit zu verlängern. Die deutsche Spielzeit ging an Ostern 1857 zu Ende, die kroatische wurde bis Mitte Juni 1857 fortgesetzt.¹¹¹ Zum ersten Mal in der Geschichte des kroatischen Berufstheaters wurde in Zagreb ausschließlich auf Kroatisch ohne die Konkurrenz des deutschen Theaters gespielt. In der kurzen Dauer von zwei Monaten gingen unter der künstlerischen Leitung von Josip Freudenreich etwa siebzehn kroatische Vorstellungen in Szene.

Wichtig hervorzuheben ist, dass das Ensemble in ethnischer Hinsicht weiterhin gemischt blieb und genauso viele deutsche wie kroatische Mitglieder zählte. Mit Ausnahme von Josip Freudenreich, der die künstlerische Leitung des kroatischen Ensembles innehatte, und seinem Bruder Franjo Freudenreich, waren zu diesem Zeitpunkt sämtliche kroatischen Schauspieler und Schauspielerinnen noch immer Berufsanfänger und -anfängerinnen. Es wundert nicht, dass die Hauptrollen aus diesem Grund von den Mitgliedern des deutschen Theaters gespielt wurden. Marie Adelsheim – eine

¹¹¹ Siehe das Sitzungsprotokoll des Theaterausschusses vom 06.04.1857, Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta Theatralia HR-HDA-893, Schachtel 6.

Deutsche slowakischer Abstammung, die zuvor am deutschen Theater in Bratislava und an den Wiener Vorstadttheatern spielte –, übernahm das Fach der ersten Liebhaberin und der Heldin. Die Lebensgefährtin von Josip Freudenreich Caroline Norweg bekleidete das Fach der Lokalsängerin und der ersten Komikerin. Marie Preschl übernahm die kleineren Frauenrollen, Karl Viktor, Stefan Hammel und Joseph Weiß die unbesetzten Männerrollen.

Die deutschen und österreichischen Schauspieler und Schauspielerinnen, die in kroatischen Vorstellungen spielten, erfreuten sich im Publikum einer großen Beliebtheit. Sie galten nicht als Symbole der fremden, sondern als Vermittler der eigenen Kultur. Die Publikumsforderung war klar und deutlich: Auf der Bühne wurden Künstler und Künstlerinnen erwartet. Die ethnische Zugehörigkeit der Schauspieler und Schauspielerinnen minderte nicht den Erfolg ihrer Leistungen. Das Mitwirken ausländischer Kunstkräfte in kroatischen Vorstellungen und deren Beitrag zur Etablierung des kroatischen Theaters war für die Zeitgenossen keine problematische Erscheinung. Das Publikum und die Kritik begrüßten die Zusammenarbeit und den Kulturtransfer.¹¹² Es ist sehr bedauerlich, dass der Beitrag, den die deutschen Schauspielerinnen wie Josephine Wagi und Marie Adelsheim zur Entstehung des nationalen Theaters und Hervorbringung seines Publikums in Zagreb geleistet haben, bis heute kein Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses geworden ist.

2.2.3 Homogenisierung der Kultur und die Krise des Theaters

Die in Kapitel 2.2.2 dargestellte positive Entwicklung des kroatischen Theaters wurde durch eine direkte politische Intervention aus Wien beendet. Die besondere Förderung der Nationalkultur durch die kroatische Statthalterei war ein Dorn im Auge der Wiener Politik. Aus diesem Grund erhielten auch die Statuten der Aktiengesellschaft zur Gründung des Nationaltheaters in Zagreb keine kaiserliche Bewilligung. Das Innenministerium in Wien forderte die Änderung mehrerer Paragraphen. Von besonderer Wichtigkeit war dabei die Frage der Spielkonzession. Das Innenministerium bestimmte, die Spielkonzession nicht nur für die Vorstellungen in kroatischer Sprache, sondern auch in anderen und in allererster Linie in der deutschen Sprache zu vergeben. Auch die in §1 definierten Ziele der Aktiengesellschaft – die Gründung und Erhaltung des Nationaltheaters sowie die ausschließliche Pflege der kroatischen Sprache¹¹³ – mussten geändert werden. Darüber hinaus forderte das Innenministerium die Berufung eines

112 Über kroatische Vorstellungen und die Zusammenarbeit mit den deutschsprachigen Schauspielern und Schauspielerinnen sind im April, Mai und Juni 1857 zahlreiche Beiträge von Dimitrija Demeter in der kroatischen Amtszeitung *Carsko-kraljevske službene narodne novine* veröffentlicht worden.

113 Siehe die Satzung der Aktiengesellschaft zur Gründung des Nationaltheaters: „Pravila hrvatsko-slavonsko dioničarskoga društva za osnivanje i uzdržavanje narodnoga kazališta“. In: Institut für die Geschichte des kroatischen Theaters, Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste Zagreb, Grüner Umschlag, Jahr 1857.

künstlerischen Leiters, der die Verordnungen des Theatergesetzes sowie die polizeilichen Anweisungen strengstens befolgen würde.¹¹⁴

Die Angst Wiens vor der Pflege der Nationalkultur verdeutlicht die wichtige Rolle, die die Kultur bei der Bildung von kollektiven Identitäten spielte. Die oben genannten Verordnungen des Innenministeriums verlangsamten die weitere Entwicklung des kroatischen Berufstheaters und dessen Emanzipation aus der Symbiose mit dem Deutschsprachigen. Die Dominanz des deutschen Theaters in Zagreb wurde somit 1857 durch eine direkte Machtintervention aus Wien gesichert und verlängert. Der Theaterausschuss als ausführende Instanz der kroatischen Statthalterei war für die Umsetzung der Wiener Verordnungen zuständig. Diese beinhaltete, die deutschen Vorstellungen zum essenziellen Bedürfnis des sozialen Lebens zu erklären und zu versichern, dass, solange in Zagreb ein einziges Theatergebäude besteht, darin mehrsprachig gespielt wird, was in erster Linie deutsch und kroatisch bedeutete.¹¹⁵

Die Institutionalisierung des Nationaltheaters in Zagreb und die Sanktionen, mit denen Wien auf die Förderung der nationalen Kulturinstitutionen reagierte, verdeutlichen die tiefe Kluft, die in der Monarchie zwischen dem konstitutionell garantierten Recht auf die Wahrung und Stärkung der nationalen Kulturen sowie der tatsächlich praktizierten Kulturpolitik herrschte. Auf die Stärkung von Nationalkulturen antwortete Wien mit der Homogenisierung von kulturellen Institutionen. Das deutschsprachige Theater, das in so vielen Provinzstädten der Monarchie wirkte, stellte bei dieser Mission ein ideales Instrument dar und spielte eine wichtige Rolle bei der weiteren Pflege der deutschen kulturellen Identität.

Obwohl das Wirken des deutschen Theaters in vielen Städten der Monarchie durch eine direkte Einmischung der Macht verlängert und protegiert wurde, muss hervorgehoben werden, dass die Theaterleiter und Schauspieler keine politischen Akteure waren. Ganz im Gegenteil, sie waren Künstler, die auf Brot- und Engagement-Suche kreuz und quer durch die Monarchie und über ihre Grenzen hinaus reisten. Diese komplexe Situation veranschaulicht, dass die Kulturträger im Neoabsolutismus trotz ihrer unpolitischen Natur in indirekter Weise doch vom Zentrum der Macht instrumentalisiert werden konnten, um die Interessen Österreichs zu wahren. Die kulturellen und politischen Interessen waren aufs Engste miteinander verwoben. Das deutschsprachige Theater konnte aufgrund des politischen Drucks, der aus Wien ausgeübt wurde, in Zagreb und vielen anderen Städten der Monarchie länger wirken und den Status der führenden Kulturinstitution aufrechterhalten. Die politische Protektion der deutschsprachigen Kultur verlangsamte somit die Transformationsprozesse der kollektiven Identitäten. Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür gibt die heute ukrainische und

114 Über diese und alle anderen Verordnungen des Innenministeriums siehe den ausführlichen Bericht des Theaterausschusses („Doglas“) für die Hauptversammlung vom 19.07.1857, in: Kroatisches Staatsarchiv, Acta Theatralia HR-HDA-893, Schachtel 6.

115 Ebenda.

im 19. Jahrhundert polnische Stadt Lemberg, in der für die Erhaltung des deutschsprachigen Theaters staatliche Subventionen aus Wien gezahlt wurden (siehe Got 1997).

Hand in Hand mit der Protektion der deutschsprachigen Kultur ging im Neoabsolutismus die Sanktionierung der Nationalkultur. Die Gründung und Etablierung von nationalen Kulturinstitutionen wurden durch Verbote, Überwachung, Restriktionen und Verordnungen verlangsamt oder verhindert. Die Kultur war im Neoabsolutismus ein Politikum ersten Ranges. Die rigorose Kontrolle und Überwachung des Theaters zeugen von der Angst der Autoritäten vor der kollektiven Wirkung und identitätsstiftenden Kraft des Theaters.

Die oben dargestellten politischen Beschlüsse sicherten 1857 die weitere Koexistenz des deutschsprachigen und kroatischen Theaters in Zagreb. Es ist bedeutend, dass ausgerechnet jetzt eines der besten deutschsprachigen Ensembles gebildet wurde, das in Zagreb je wirkte.¹¹⁶ An der Spitze der Gesellschaft standen Josef Röder¹¹⁷, der Charakter- und Heldendarsteller Eduard Dorn¹¹⁸, der Komiker Albin Feistmantel¹¹⁹, die erste Liebhaberin und Heldendarstellerin vom Preßburger Theater Colas¹²⁰ und die Komikerin Mathilde Wagner.

Auch der Spielplan war gewählter als üblich. Das feinere Lustspiel und die Konversationstücke genossen den Vorrang vor den im Spielplan des Neoabsolutismus dominierenden Possen und Vaudevilles.¹²¹ Die Vorstellungen wurden vom künstlerischen Leiter Josef Röder inszeniert und gingen gut eingeübt in Szene. Die Theaterkritiken erschienen regelmäßig und hoben das ausgezeichnete Zusammenspiel des Ensembles hervor. Sogar die Inszenierungen der klassischen Stücke erfreuten sich einer guten Bewertung. In der hier behandelten Zeit stellte es eine Ausnahme und keine Selbstver-

116 Über die Besetzung des Ensembles siehe *Luna* vom 19.09.1857, 152 („Theater“).

117 Joseph Röder, der künstlerische Leiter des neuen Ensembles, wirkte zuvor als Schauspieler und Regisseur des Theaters in Baden bei Wien.

118 Eduard Dorn (1826–1908, Pseudonym von Eduard Kaan) war ein österreichischer Schauspieler, Dramatiker und Theaterdirektor. Er debütierte am Theater in der Josefstadt 1846, danach spielte er an mehreren hervorragenden Monarchiebühnen, darunter auch für drei Jahre am Wiener Hofburgtheater. 1867 übernahm er die künstlerische Leitung des Theaters in der Josefstadt. In Zagreb war Dorn als erster Liebhaber, Held und Charakterdarsteller engagiert. Siehe *Österreichisches Biographisches Lexikon*, online Ausgabe: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kaan_Eduard_1826_1908.xml (letzter Zugriff 27.10.2023). Siehe auch Hadamowsky (1994, 635).

119 Albin Feistmantel (1825–1872) war ein österreichischer Sänger (Tenor) und Schauspieler. Er war der Sohn des berühmten Komikers Franz Feistmantel (1786–1857). Feistmantel debütierte 1842 am deutschen Theater in Prag. Nach dem Niederschlag der Revolution von 1848, an der er sich beteiligte, verließ er Prag und flüchtete in die Schweiz. Hier spielte er am Theater in Baden (1848), Luzern (1849) und Zürich (1850–1851). Danach erfolgten kürzere und längere Engagements auf unzähligen Bühnen in Deutschland, in der Schweiz und der Habsburgermonarchie. Feistmantels Laufbahn veranschaulicht in repräsentativer Weise, wie prekär das Leben und die Engagementsuche der Theaterkünstler und -künstlerinnen im 19. Jahrhundert waren. In einer fünfzigjährigen Karriere arbeitete Feistmantel in zehn Ländern und über vierzig Städten. Siehe Kutsch und Riemens (2003, 1422).

120 Der Vorname der Schauspielerin Colas war leider nicht eruiert.

121 Am meisten vertreten waren im Spielplan die Stücke des deutschen Erfolgsdramatikers Roderich Bendix, die Rührstücke Charlotte Birch-Pfeiffers und Ernst Raupachs.

ständigkeit dar, die Meisterwerke der Dramenliteratur auf einer Provinzbühne mit Erfolg darzustellen. Das Ensemble einer Provinzbühne war in erster Linie auf Posse und Lustspiel spezialisiert und aus diesem Grund in der Darstellung von klassischen Stücken nicht eingeübt. Es galt die Fach- und Genre-Regelung. Obwohl die Klassiker auf den Provinzbühnen selten und mit fragwürdigem Erfolg spielten, gelang es in der Winterspielzeit 1857/1858 in Zagreb, mit einem guten Erfolg Goethes *Egmont* und *Faust*, Laubes *Graf Essex* und Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen* aufzuführen.¹²² Die Träger der tragischen Hauptrollen waren Eduard Dorn und die Heldinnen-Darstellerin Colas. Die beiden waren gefeierte Publikumsliebhaber und traten sowohl im komischen als auch im tragischen Genre mit ausgezeichnetem Erfolg auf.

Es ist bedeutend, dass die kroatische Presse, die aus ideologischen Gründen das Wirken des deutschsprachigen Theaters in Zagreb aus ihren Betrachtungen systematisch ausklammerte, in der Spielzeit 1857/1858 alle Inszenierungen intensiv mitverfolgte und kommentierte. Der Theater-Rezensent Dimitrija Demeter analysierte eingehend die Leistungen einzelner Schauspieler und Schauspielerinnen und entwarf aufgrund ihrer Rollendarstellung die Nachahmungs-Regeln für die einheimischen Schauspielkräfte. Insbesondere die Darstellungsweise und die Schauspieltechnik des künstlerischen Leiters Josef Röder erfreuten sich einer sehr positiven Bewertung und Röder war es, der von dem zukünftigen Intendanten des kroatischen Nationaltheaters Dimitrija Demeter zum Vorbild und Modell für die kroatischen Schauspieler und Schauspielerinnen erkoren wurde.¹²³

Kroatisch wurde mittwochs und sonntags gespielt. Auch in dieser Spielzeit konnten die Termine nicht kontinuierlich realisiert werden und längere Pausen zwischen einzelnen Vorstellungen stellten keine Seltenheit dar. Die Ursache war nach wie vor gleich: Das Ensemble war zu klein und der Spielplan somit nicht ausgefüllt, um häufigere Vorstellungen zu ermöglichen. Erwähnenswert ist aber, dass die kroatischen Schauspielkräfte immer häufiger die Gelegenheit bekamen, in deutschsprachigen Vorstellungen aufzutreten und sich auf diese Weise fortzubilden. Insbesondere Josip Freudenreich, der zukünftige Träger des kroatischen Nationaltheaters, erhielt regelmäßig die Möglichkeit, mit den ersten Mitgliedern der deutschen Bühne wie Eduard Dorn, Colas und Albin Feistmantel zusammenzuspielen.

Die Zusammenarbeit mit dem deutschsprachigen Ensemble wirkte sich positiv auf die Qualität der kroatischen Vorstellungen aus. Die engagierten einheimischen Darsteller und Darstellerinnen sammelten Erfahrung und gewannen Bühnensicherheit. Trotz dieser positiven Entwicklung misslang es auch in dieser Spielzeit, ein permanentes Publikum für kroatische Vorstellungen zu bilden. Über das anhaltende öffentliche

122 Berichte über alle genannten Vorstellungen sind in der Theaterrubrik in der Zeitschrift *Luna* zu finden.

123 Siehe: D. [Dimitrija Demeter], „Narodno kazalište“, in: *Carsko-kraljevske narodne novine* vom 17.10.1857, 708.

Desinteresse am kroatischen Theater sind in der kroatischen und deutschen Presse kontinuierliche Kritiken zu lesen:

Bei der gestrigen Benefizvorstellung Marie Preschls [...] war das versammelte Publikum etwas zahlreicher, als es sonst in letzter Zeit bei den kroatischen Vorstellungen der Fall war. Trotzdem war auch diese Zahl nicht befriedigend, angesichts der zahlreichen Appelle und der in dieser Vorstellung angewandten Sondereffekte. All das zeigt, wie gering das Publikumsinteresse für das Nationaltheater ist. Auf diese Weise lässt sich das Nationaltheater nicht erhalten, denn die Besucherzahlen sichern seine Existenz.¹²⁴

Die Tatsache, dass die Publikumsliebhaber der deutschen Bühne bereit waren, in kroatischen Vorstellungen aufzutreten, zeigt, wie frei von Konkurrenzverhältnissen die Beziehungen zwischen den zwei Ensembles waren. Die deutschsprachigen Schauspielkräfte unterstützten im Rahmen des Machbaren die kroatischen Inszenierungen. Ihr Ziel war die bestmögliche Einnahme. Das kroatische Theater war für sie keine Bedrohung, sondern eine Wirkungsstätte. Genauso stellte das deutschsprachige Theater für die kroatischen Schauspieler und Schauspielerinnen keinen Ort der kulturellen Unterdrückung dar, sondern ganz im Gegenteil, eine Ausbildungsstätte für ihr weiteres professionelles Wirken.

Die Publikumskrise, mit der das kroatische Theater seit seiner Konstituierung 1840 kontinuierlich kämpfte, machte sich ab der Spielzeit 1857/1858 auch im deutschen Theater bemerkbar. Wichtig hervorzuheben ist, dass unter Publikumsverlusten nicht nur Zagreb, sondern zeitgleich auch zahlreiche andere Theaterstädte der Monarchie litten. Der Historiker Sven Oliver Müller betont, dass die Auslastung der Mailänder Scala bereits in der ersten Hälfte der 1850er-Jahre im Vergleich zu den 1840er-Jahren um vierzig bis sechzig Prozent sank (Müller 2008, 185). Müller schlussfolgert, dass „diese geradezu spektakuläre Abstinenz von der Scala [...] nicht ausschließlich mit künstlerischer Unzufriedenheit begründet“ werden kann, sondern mit der sozialen Umwertung Scalas, die im Neoabsolutismus „zu einem Symbol der österreichischen Unterdrückung geworden“ war (Müller, ebenda.).

Eine ähnliche Tendenz hinsichtlich des deutschsprachigen Theaters ist auch in Zagreb in der letzten Phase des Neoabsolutismus zu beobachten. Bereits Mitte Dezember 1857 beantragte der Theaterausschuss bei der kroatischen Statthalterei eine neue Subvention für das Theater in Höhe von dreitausend Forinten. Aufgrund der sinken-

124 D. [Dimitrija Demeter] in: *Carsko-kraljevske narodne novine* vom 17.12.1857, 834 („Narodno kazalište“). Übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „Sinočnja predstava [...] koja je davana bila na korist gje. Prešlovske, sakupila je poniešto veći broj gledaoca, nego što ih u posljednje vrijeme obično vidjamo kod predstava u našem jeziku, no i taj nije bio u razmjeru prema tolikim pozivima i kod te predstave upotrebljenim izvanrednim sredstvima, znak na koliko je ohladnulo nagnuće našeg občinstva k narodnom kazalištu koje na takav način teško da će se moći uzdržati, budući da je poglaviti izvor njegova života pohod.“ Über das permanente Problem der Publikumbildung schreibt auch *Luna* vom 21.11.1857, 188 („Theater“).

den Publikumszahlen stieg das Defizit sprunghaft an und der Theaterausschuss war gezwungen, immer neue Darlehen zu beantragen, um die fortlaufende Auszahlung der Gagen zu sichern.¹²⁵ Die Ursache für Publikumsverluste war nicht die Qualität der Vorstellungen. Ganz in Gegenteil, das Ensemble zählte so viele erstklassige Schauspieler und Publikumsliebhaber wie kaum ein anderes zuvor und die Inszenierungen gingen sorgfältig vorbereitet in Szene.

Die in der Spielzeit 1857/1858 ausgebrochene Publikumskrise hatte einen politischen Hintergrund. Der Neoabsolutismus war ein repressives System, das sich auf Armee, Polizei und Bürokratie stützte. Bespitzelung war an der Tagesordnung und polizeiliche Überwachung allgegenwärtig. Dass nun sowohl das kroatische als auch das deutsche Theater so viele Zuschauer und Zuschauerinnen verloren wie noch nie zuvor, lag auch an der gezielten Meidung der öffentlichen Sphäre. Die deutschsprachige Presse, die sich intensiv mit den Ursachen der Theaterkrise auseinandersetzte, deutete in indirekter Weise auf den politischen Hintergrund der Krise hin:

Leider können wir nichts Erfreuliches über unsere Theaterzustände berichten, ja wir müssen befürchten, daß mit dem Schluß der gegenwärtigen Saison die Hallen der Thalia der deutschen Muse auf längere Zeit verschlossen bleiben! Ob die Indolenz des Publikums für das Theater in den Zeitverhältnissen oder sonst wo zu suchen sei, wissen wir nicht [...].¹²⁶

Die Indolenz des Publikums, von der in der Zeitschrift *Luna* die Rede ist, war auch eine Reaktion auf die allgegenwärtige Überwachung des öffentlichen Lebens. Die Polizei hatte die Aufgabe, für Sicherheit und Ordnung zu sorgen. Theater war ein Massenmedium und seine Überwachung lag im Interesse der Macht. Die Anwesenheit der Sicherheitsorgane bei jeder Vorstellung war gesetzlich vorgeschrieben. Mit der Überwachung der Bühne ging auch die Überwachung des Publikums einher. Jede auffällige Geste im Auditorium war ein Gegenstand der Beobachtung und Kontrolle. Mit anderen Worten, es ist sehr wahrscheinlich, dass die Publikumsverluste auch eine direkte Reaktion auf die Überwachung des öffentlichen Lebens darstellten. Das System verlangte eine „repräsentative Öffentlichkeit“, die die Interessen der Macht bestätigte.¹²⁷ Der Neoabsolutismus normierte und überwachte nicht nur das Theater, sondern auch sein Publikum. Die Anwesenheit der Sicherheitsorgane im Auditorium sorgte dafür, dass auf der Bühne und im Zuschauerraum jegliche kritische Stimme verstummte. Die Sicherheitsorgane besaßen das Recht, bei Missachtung der Vorschriften, die Aufführung ohne vorherige Ankündigung zu unterbrechen. Sie waren verpflichtet, regelmäßige Berichte an die Wiener Polizeibehörde zu schicken, in denen das Repertoire, die Inszenierungen

125 Siehe die Sitzungsprotokolle des Theaterausschusses vom 16.12.1857 und 28.02.1858, Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Acta theatralia, HR-HDA-893, Schachtel 6.

126 *Luna* vom 01.03.1858, 36 („Theater“).

127 Über Funktionen und Formen repräsentativer Öffentlichkeit siehe Habermas (1969).

und alle Auffälligkeiten im Publikum genau notiert waren.¹²⁸ Die Überwachung des Publikums endete nicht bei der Berichterstattung. Auffälliges Verhalten – wie Applaus an falscher Stelle – konnte Verhaftungen nach sich ziehen (vgl. Bachleitner 2010, 99).

Eine Möglichkeit, sich der Gewalt des Staates zu entziehen, bestand darin, sich in die Privatsphäre zurückzuziehen. Das Theater galt als Inbegriff der urbanen Öffentlichkeit. Die multiethnische Zusammensetzung des Publikums war eine ständige Gefahr und potenzielle Quelle für Nationalitätenkonflikte. Aus diesem Grund wurden von der Zensur alle Stücke verboten oder Passagen gestrichen, die das Potenzial besaßen, ethnische Spannungen hervorzurufen. Die sorgfältige Überwachung der Inhalte stärkte die unterhaltende Funktion des Theaters. Den Spielplan des Zagreber Theaters dominieren Lustspiele und Possen. Die Klassiker der Weltliteratur stellten eine Ausnahme dar. Dennoch muss hervorgehoben werden, dass sie vom Repertoire nicht vollkommen verschwanden und dass sogar Werke von Friedrich Schiller – darunter auch *Wilhelm Tell* – im Neoabsolutismus in Zagreb mehrmals gespielt wurden.

Die Zagreber Theaterkrise der späten 1850er-Jahre zeigt, wie stark das Theater von einem aktiven Dialog mit dem Publikum lebte. Das Theater war von seinen Anfängen an ein Ort für Reflexion und Dialog. Hier bekam das Publikum die Möglichkeit, eine Stellungnahme zu den auf der Bühne behandelten Problemen zu beziehen. Im Gegensatz zum passiven Verhalten der Gläubigen in der Kirche charakterisierte das Theaterpublikum des 19. Jahrhunderts eine aktive Teilnahme an der Vorstellung. Unabhängig von seiner Schichtenzugehörigkeit, Ethnie, Geschlecht und Bildungsgrad durfte das Publikum sein (Miss-)Gefallen an der Inszenierung, den Schauspielern oder den Publikumsreaktionen aktiv und laut kundtun. Dass dies auch reichlich geschah, bezeugen unzählige Presseberichte, in denen vom lauten, pfeifenden, demonstrierenden, den Beifall spendenden, also seine Stellungnahme individuell oder kollektiv demonstrierenden Publikum die Rede ist.¹²⁹

Wie stark das Theater von einem aktiven Dialog mit dem Publikum lebt, zeigte die Zagreber Theaterkrise am Ende der 1850er-Jahre. Dem repressiven System ist es gelungen, mithilfe einer allumfassenden Überwachung der öffentlichen Sphäre den Dialog zwischen dem Publikum, der Bühne und der Gesellschaft zu erwürgen. Der Verlust der Dialogmöglichkeit im Theater sowie die permanente polizeiliche Überwachung der Öffentlichkeit verursachten einen Rückzug in die Privatsphäre. Der Verlust des Publikums war nicht ästhetisch, sondern politisch bedingt. Ähnlich wie das Publikum der Mailänder Scala war sich auch das Zagreber Publikum der vielschichtigen Unterdrückungsmechanismen der Regierung bewusst, die auch im Theater als repräsentative öffentliche Institution wirkten.

128 Eine Reihe an Quellenmaterialien über die polizeiliche Überwachung des Theaters in der Habsburgermonarchie während des Neoabsolutismus und auch danach hat Margret Dietrich (1967) eruiert.

129 Mit der Rolle des Theaters als Ort der aktiv geübten Demokratie setzt sich intensiv Balme (2014) auseinander. Über das laute Publikum im Zagreber Theater des 19. Jahrhunderts schreibt Senker (2016).

2.3 Der Niedergang des Neoabsolutismus: Theater und Kampf um nationale Rechte

1859 war für die Monarchie ein folgenreiches Jahr. In Italien wütete der Unabhängigkeitskrieg. Die Augen der ganzen Monarchie richteten sich auf Garibaldi und Italiens Kampf gegen den österreichischen Zentralismus. Nach den Schlachten von Magenta und Solferino im Juni 1859 verlor Österreich die Lombardei. Das war ein starkes Signal für alle Kronländer. In Ungarn wuchs die Revolutionslust. Der habsburgische Zentralismus war geschwächt und Kaiser Franz Joseph I. gezwungen, Kompromisse einzugehen, um weitere Territorialverluste zu verhindern.

Im Kampf um nationale Rechte, der nun monarchieweit wütete, übernahm auch das Theater eine wichtige Rolle. Die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich zeigt an einer faszinierenden Reihe an Archivquellen aus dem Wiener Hof- und Staatsarchiv, welchen eminenten Stellenwert das Theater als Ort der Massendemonstrationen gegen das politische System in den 1850er- und 1860er-Jahren erlangte. Die Quellen umfassen zahlreiche Dokumente, in denen lokale Polizeibehörden und Spitzel die Berichte über die Theateraktivitäten an die zentrale Polizeibehörde in Wien erstatten. Über die außerordentliche sozio-politische Bedeutung des Theaters in der Habsburgermonarchie schlussfolgert Dietrich:

Die im Hof- und Staatsarchiv unter dem alten Titel BM-Akten aufbewahrten geheimen Polizeiberichte aus der Zeit der Monarchie befassen sich unter anderem auch mit Theaterereignissen, und zwar im Bereich des gesamten habsburgischen Kaisertums. Obwohl diese Dokumente außerordentlich interessant und aufschlußreich für die Theatergeschichte aller Länder der Krone sind und weit darüber hinaus ein unerhört lebendiges Bild des politischen und kulturellen Lebens [...] geben, wurden sie von der Theaterforschung noch nicht benutzt. Man hat bisher die besondere Rolle, die das Theater als politisches Instrument in der bewegten Geschichte dieses Vielvölkerstaates spielte, noch nicht in dem Maße gesehen und erkannt, daß man die Notwendigkeit empfunden hätte, diese Rolle quellenmäßig zu belegen. (Dietrich 1967, 5)

Im Unterschied zum Neoabsolutismus, der den Dialog zwischen Bühne und Publikum verhinderte, entbrannte dieser Dialog nach dem Zusammenbruch des repressiven Systems mit voller Kraft wieder und galt vor allem den aktuellen politischen Fragen. Die bis dahin unterdrückten nationalen Forderungen prägten den sozialen Alltag auf allen Ebenen. Man unterstützte das „Eigene“ und lehnte das „Fremde“ ab, was sich auch auf den Stellenwert des deutschsprachigen Theaters in Zagreb auswirkte. Diese Entwicklung war nicht nur für Zagreb typisch. Monarchieweit wurde das deutschsprachige Theater infolge der politischen Entwicklung zum Symbol des kulturellen Imperialismus. Deutsche Vorstellungen wurden systematisch boykottiert. Die direkte Forderung nach ihrer Einstellung sowie der Institutionalisierung des nationalen Theaters stellte keine Seltenheit dar (vgl. Dietrich 1967; Müller 2008, 183).

Die in Zagreb 1860 eingesetzten antiösterreichischen Proteste sorgten auch für die enthusiastische Rezeption eines ungarischen Theatergastspiels. Es war das erste Mal in der Geschichte des Zagreber Theaters, das hier ein ungarisches Theater gastierte. Bis zum Fall des Neoabsolutismus waren die ungarischen Vorstellungen in Zagreb aufgrund des politischen Antagonismus zwischen Kroatien und Ungarn unvorstellbar. Ganz anders sah die Lage im September 1860 aus. Während das deutschsprachige Theater immer mehr als Zeichen des kulturellen und politischen Imperialismus galt, füllte das Publikum sechs Wochen lang ungarische Vorstellungen. Ein anonymes Theaterkritiker des kroatischen Amtsblattes, vermutlich sein Herausgeber Dimitrija Demeter, hebt hervor, dass sich die „ungarischen Sänger mit den [in Zagreb aktuell engagierten] italienischen nicht messen können“. Der Theaterbesuch sei trotzdem ausgezeichnet und der Applaus „stark, sehr stark“ gewesen.¹³⁰ Hervorgehoben wurden endlose Ovationen, Blumen und Kränze, die allabendlich auf die Bühne regneten.¹³¹ Das im kroatischen Amtsblatt beschriebene Publikumsverhalten war ein klares politisches Statement. Das ausverkaufte Gastspiel war ein Zeichen der Solidarisierung zwischen Kroatien und Ungarn – zwei Völkern, die gleichermaßen unter der Habsburger Herrschaft litten und nun nach Verbündeten suchten. Dass sie jahrzehntelang Erzfeinde waren, spielte in diesem politischen Moment eine zweitrangige Rolle. Über kulturelle Beziehungen versuchte Ungarn politische Verbindungen nicht nur zu Kroatien, sondern auch zu Serbien, Rumänien und Italien zu stärken, und benutzte dafür das Theater, um die neuen politischen Allianzen zu popularisieren (vgl. Dietrich 1967, 15).

Die Frage der Dominanzverhältnisse zwischen dem deutsch- und kroatischsprachigen Theater avancierte nach dem Fall des neoabsolutistischen Systems zum Gegenstand von politischem und öffentlichem Interesse. Auch wenn weiterhin von einem zweisprachigen Theater auszugehen war, setzte sich die kroatische Regierung zum Ziel, durch finanzielle und politische Protektion die Institutionalisierung der Nationalkultur zu fördern. Die Devise lautete, die Nationalkultur zur Leitkultur zu erheben. Solferino und Magenta waren Zeichen, dass die Veränderungen der Machtverhältnisse möglich sind. Was im politischen Bereich umsetzbar war, ging auch im Kulturbereich. Die Zeit stand unter der Devise, die kroatische Hauptstadt von „fremdem“ Kulturgut, insbesondere der deutschen Sprache, zu befreien. Die Dominanzverhältnisse im Bereich der führenden Kulturinstitutionen zu verändern, erlangte dabei die Schlüsselrolle.

Im Januar 1860 wurde von der kroatischen Regierung die Verpachtung des Nationaltheaters für zwei Jahre ausgeschrieben. Es wurde nach einem Unternehmer für eine achtmonatige Spielzeit mit einem deutschen *und* einem kroatischen Sprechtheater sowie einem Musiktheater in deutscher oder italienischer Sprache gesucht. Die Voraussetzung für die Vergabe der Spielkonzession war, pro Spielzeit mindestens achtundvier-

130 Siehe: *Carsko-kraljevske narodne novine* vom 30.08.1860, 540 („Kazalište“), übersetzt von der Autorin.

131 Über die Gastvorstellungen der ungarischen Gesellschaft berichtet ausführlich *Agramer Zeitung* in der Rubrik „Theater“ im August und September 1860. Siehe auch Batušić (2017, 102).

zig kroatische Aufführungen zu realisieren.¹³² Für kroatische Vorstellungen vergab die Regierung eine Subvention von zweitausend, für deutschsprachiges Schauspiel und deutschsprachige Oper fünftausend Forinten pro Spielzeit. Die Summe von siebentausend Forinten war für ein Provinztheater beachtlich: Es war die höchste staatliche Theatersubvention, die bis dahin in Kroatien vergeben wurde.¹³³

Die Auswahl des neuen Theaterdirektors war eine bedeutungsträchtige. Die Wahl fiel auf den italienischen Impresario Ulisse Brambilla, der bereits in den vergangenen Spielzeiten die italienische Stagione in Zagreb leitete. Trotz negativer Erfahrungen, die der Theaterausschuss mit Brambilla sammelte, wurde mit ihm im Mai 1860 ein zweijähriger Theater-Pacht-Vertrag abgeschlossen.¹³⁴ Brambillas Wahl erstaunt umso mehr, da er im Musiktheater wirkte und im Sprechtheater keine Erfahrungen besaß. Daraus ergeben sich zwei Fragen: Gab es keine anderen Bewerber oder wollte die Regierung aus politischen Gründen die Leitung des Nationaltheaters den österreichischen bzw. deutschen Direktoren nicht überlassen?

Die Theaterdirektoren aus Österreich und Deutschland galten nach dem Fall des Neoabsolutismus als Machtrepräsentanten. Im Gegensatz dazu war Brambilla ein Italiener. Vor diesem ideologischen Hintergrund ist es durchaus möglich, dass die ethnische Zugehörigkeit bei der Auswahl des Leitpersonals eine Schlüsselrolle spielte. Die nationalen Gehässigkeiten gegen alles, was österreichischer oder deutscher Abstammung war, waren seit dem italienischen Unabhängigkeitskrieg stark ausgeprägt. Zagreb war voll anonymer Agitationsplakate, die sich gegen die genannten Völker – im Grunde gegen Wiener Zentralismus – richteten. Wie konfliktbeladen und eskalationsreif die nationalen Verhältnisse tatsächlich waren, schildert der Theaterhistoriker Nikola Batušić. Genauso wie Margret Dietrich (1967) untersuchte auch er im Wiener Hof- und Staatsarchiv eine Reihe von geheimen Polizeiakten, die die Zuspitzung der nationalen Konflikte ausdrucksstark veranschaulichen. In zwei monografischen Studien über das deutschsprachige Theater in Zagreb zitiert Batušić zahlreiche antideutsche Plakate, die 1860 in der Öffentlichkeit für Aufmerksamkeit sorgten. Hier wird aus dem reichen Quellenstand auf zwei Beispiele hingewiesen:

Bereits im Winter 1860 war es zu ersten tumultartigen Vorfällen gekommen. So berichte die Direktion der Zagreber Polizei am 8. Februar 1860 davon, dass am 22. und 23. Jänner des Jahres einige politisch motivierte Plakate von den Straßen Zagrebs entfernt wurden. Auf ihnen war zu lesen:

132 Als Vergleich ist hervorzuheben, dass in den vergangenen Spielzeiten kaum zwanzig kroatische Vorstellungen pro Spielzeit stattgefunden haben.

133 Die Ausschreibungen erschienen in: *Carsko-kraljevske narodne novine* vom 11.01.1860, 20 („Oglas natiečajja zbog poduzetja hervatsko-slavonskih predstavah na kazalištu u Zagrebu“). Siehe auch *Carsko-kraljevske narodne novine* vom 10.01.1860, Titelseite, („Austrijanska carevina. Zagreb“).

134 Siehe den Theater-Pacht-Vertrag zwischen dem Theaterausschuss und Ulisse Brambilla vom 12.05.1860, Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Sammlung Acta theatralia, HR-HDA-893, Schachtel 6.

Einig, Brüder
 schlägt nach den Krainern
 auch nach den Böhmen
 und auch Homa soll aufgespießt werden. (Batušić 2017, 107)¹³⁵

Im Juli 1860 erhielt die Direktion der Wiener Polizei weitere Plakate, die von Zagreber Stadttoren entfernt wurden. Ihr Inhalt lautete:

Wir wollen keinen Schwabengestank mehr
 Jeder soll in seiner eigenen Sprache schreiben
 Raus mit dem fremden Hund
 Raus mit dem verdammten Spitzel
 Erhebe dich mein unterdrücktes Volk
 Allzulang wurden wir geschlagen!
 Gehöre nicht mehr dem Fremden
 Und kümmere dich um deine Rechte! (Zitiert nach Batušić 1968, 476)¹³⁶

Zu den ersten politischen Kompromissen, die in Wien geschlossen wurden, gehörte die Sprachpolitik. Im Juli 1860 erlangte die kroatische Sprache wieder den Status der Amtssprache und ersetzte somit Deutsch, welches im Neoabsolutismus die Amtssprache der gesamten Monarchie darstellte. Wie sehr die neue politische Situation auch den Kulturbereich beeinflusste, zeigt die Theatersaison 1860/1861. Die deutschen Vorstellungen wurden zwar von der kroatischen Regierung nicht eingestellt, sie bekamen aber einen italienischen Leiter. Zum allerersten Mal in der Geschichte des Stadttheaters wurde die Spielzeit mit einer kroatischen Vorstellung eröffnet. Gespielt wurde Josip Freudenreichs Zauberposse *Die schwarze Königin*. Es war ein Stück der Stunde, in dem die gesellschaftliche Realität Zagrebs und die brennende Rivalität der deutschen und nationalen Kultur unverhohlen behandelt werden. Traditionsgemäß eröffnete man die Spielzeit mit einem Prolog. Anders als sonst wurde der Prolog diesmal nicht vom Theaterdirektor, sondern vom artistischen Leiter der kroatischen Vorstellungen Josip Freudenreich vorgetragen. Auch das war ein Zeichen für die bevorstehende Veränderung der kulturellen Machtverhältnisse.

Der von Josip Freudenreich vorgetragene Prolog war ein politisches Statement. Die Aufgabe der Kunst wurde darin klar und deutlich als Beitrag zur kollektiven Identitäts-

135 Das Originalplakat ist auf Kroatisch. Deutsche Übersetzung des Plakates stammt von Nikola Batušić. Homa war ein k.k. Finanzrat der damaligen Zeit. Die Originalquellen werden im Wiener Hof- und Staatsarchiv unter dem alten Titel BM-Akten aufbewahrt, Signatur 766/BM.

136 Das Originalplakat ist auf Kroatisch und wurde von der Verfasserin übersetzt. [Im Original: Švabskog smrada nećemo više / Svatko neka naši piše / Van sa inostrancem psetom / Van s uhojom prokletiom / Vstaj rode moj tlaćeni! / Dosta dugo smo hijeni! / Tudi nemoj odsad biti, / Pod na tvoje pravo bditii!] Das Plakat befindet sich im Wiener Hof- und Staatsarchiv, BM-Akten, Signatur 4283/BM.

stiftung definiert. Die agitatorische Funktion des Theaters war im Prolog stark ausgeprägt und mit Metaphern wie *Spiegel der Geschichte* oder *Schatzkammer der kollektiven Erinnerung* untermauert. Im Wortlaut:

[...] In diesem Spiegel offenbaren sich
 Die glorreichen Taten glorreicher Väter.
 Du¹³⁷ wirst die ehrenwürdigen Ritter
 Deines Heimatlandes erblicken:
 Den König Lazar und Miloš,
 den Frankopan und Zriny.
 Diese Monumente vergangener Zeiten [...] sollen dir zeigen,
 was du machen sollst,
 um den Ruhm Kroatiens zu verbreiten.¹³⁸

Auf die Aufwertung der Nationalkultur und ihre politische Protektion antwortete der Theaterdirektor Ulisse Brambilla mit der Einführung der Operette. So folgte gleich auf die kroatische Eröffnung der Spielzeit die Uraufführung der Operette *Das Mädchen von Elisonzo* von Jacques Offenbach. Dem Beispiel Paris folgend begann Offenbachs Operette Ende der 1850er-Jahre Wien und anschließend auch die Habsburgermonarchie zu erobern.¹³⁹ Das Carltheater und das Theater an der Wien avancierten zu musterhaften Operettenbühnen. Die Operette war ein neues Genre und ihre große Zeit stand erst bevor. Trotzdem übten die Offenbach'schen Werke in Zagreb eine starke Anziehungskraft auf das Publikum aus. In vielen Kronländern der Monarchie waren der Durchbruch und die enorme Beliebtheit der Operette die ausschlaggebenden Faktoren, welche das Wirken und die Dominanz des deutschen Theaters verlängerten. Ein repräsentatives Beispiel dafür ist Lemberg, aber auch die kroatische Stadt Osijek (vgl. Kapitel 3.). In Lemberg stellte das polnische Berufstheater im 19. Jahrhundert eine enorme Konkurrenz für das deutschsprachige Theater dar. Es war ausgerechnet der Durchbruch der Operette, der die Koexistenz des polnischen und des deutschsprachigen Theaters

137 Apostrophiert wird das Volk bzw. das Publikum.

138 Ins Deutsche übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „U ovom češ vidiet ogleдалu / Slavna diela slavnijeh otacah; / Vidieti češ one vitezove, / Časne sine svoje domovine, / Car-Lazara, Miloš Oblića, / Fankopana, Zrinovića bana. / Kipi ovi prošlijeh vjekovah, / [...] Kazat će ti što raditi valja / Da hervatsku ti proslavišmajku.“ Der Prolog ist im kroatischen Amtsblatt *Carsko-kraljevske ilirske narodne novine* vom 02.10.1860, 622 („Prolog“) veröffentlicht. Der Text des Prologs lautet im Original: Der Verfasser des Prologs konnte bedauerlicherweise nicht eruiert werden. Über die begeisterte Aufnahme des Prologs durch das Publikum schreibt *Agramer Zeitung* vom 02.10.1860, 896 („Theater“).

139 „1858 wird in der Regel als Datum der ‚Einführung‘ der Operette in Wien aufgefaßt, da in diesem Jahr hier mit Jacques Offenbachs Einakter *Hochzeit bei Laternenschein* eine erste Operette neuen Stils herauskam.“ Linhardt (2006, 1).

in Lemberg um weitere zehn Jahre verlängerte (siehe Got 1997).¹⁴⁰ In Zagreb konnte es dazu nicht kommen, denn die deutschen Vorstellungen wurden eingestellt, bevor das goldene Zeitalter der Operette einsetzte.

Vor diesem Hintergrund schrieb die deutschsprachige *Agramer Zeitung*, dass die „Indolenz“ des Publikums gegenüber dem deutschen Theater trotz der Einführung der Operette zu beobachten ist. Die Zeitung hob gleichzeitig hervor, dass der schlechte Besuch nicht ästhetisch, sondern ideologisch bedingt sei:

Der so schwache Besuch des Theaters, namentlich bei den deutschen Vorstellungen, ist umso auffallender, als die Gesellschaft im Ganzen gut ist und das Publikum sonst bei den Besuchen des Theaters fleißig war. Diese Indolenz ist nicht *f r e i w i l l i g* [sic.] und es wäre angezeigt, daß betreffenden Orts dem Grunde derselben nachgespürt werde, da, wenn der schwache Besuch anhalten sollte, die Mitglieder alle Lust und Liebe zum Spielen verlieren würden und dies überdies die baldige Auflösung des Theaters nach sich ziehen müßte.¹⁴¹

Eine Antwort auf den zitierten Artikel wurde in der oppositionellen kroatischen Zeitung *Pozor* (deutsch *Vorsicht*) veröffentlicht:

Der Berichterstatter der *Agramer Zeitung* beklagt, dass die deutschen Vorstellungen schlecht besucht werden. Obwohl das deutschsprachige Theater kein Gegenstand des Interesses dieses Blattes ist, können wir trotzdem vermerken, dass wir es für kein Unglück halten, wenn dem deutschen Theater alle Besucher abgehen. Gleichzeitig braucht derjenige, der erraten will, warum die für das Deutsche vor einem Jahr noch so ausgeprägte Liebe nun dermaßen abgeflaut ist, kein besonders Feingefühl zu haben, um zu verstehen, dass die Sachen heute ganz anders riechen als vor kurzer Zeit. Der Berichterstatter der *Agramer Zeitung* kann sich überzeugen lassen, dass die deutschen Vorstellungen so lange leer bleiben werden, bis der jetzt herrschende Geist an der Macht bleibt.¹⁴²

Die beiden zitierten Artikel zeugen von der direkten Verbindung zwischen den politischen Verhältnissen und dem Besuch des Theaters. Der Theaterbesuch war mehr als ein

¹⁴⁰ Ähnlich wie Polen, stand im 19. Jahrhundert auch das Territorium der heutigen Ukraine zugleich unter russischer und habsburgischer Herrschaft. Lemberg gehörte zu Österreich. Die ukrainische Bevölkerung stellte im 19. Jahrhundert eine kleine ethnische Minderheit dar. Die ethnische Mehrheit war polnisch. Die deutsche Kultur spielte aufgrund der österreichischen Regierung dennoch eine dominante Rolle im Kulturleben der Stadt bis in die 1870er-Jahre.

¹⁴¹ In: *Agramer Zeitung* vom 09.10.1860, 921 („Theater“).

¹⁴² In: *Pozor* vom 10.10.1860, 18 („Domaće vesti. Kazalište“). Übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „Njezin izvjestitelj tuži se, da ljudi slabo idu u njemačke predstave. Na nas kazalište njemačko nespada baš ništa, nu toliko opet znamo reći, da to nedržimo za nikakvu nesreću, ako njemačke predstave nebude nitko polazio. A onaj koji bi imao njušiti, zašto su ljudi toli nemarni za njemštinu kojuno su još prije godinu danah toli slasno ljubili, taj netreba osobito finoga nosa; jer može lako osjetiti da stvari sada savim drukčije mirišu, nego što su prije nekoga vremena. Mi uvjeravamo g. izvjestitelja A. Z., da će njemačke predstave biti prazne, doklegod ovaj duh vlada, koji je zavladao [...]“

soziales Ritual, Unterhaltung oder Kunstbedürfnis. Mit dem Aufkommen des Nationalismus übernahm das Theater politische Funktionen. Ins deutsche oder ins nationale Theater zu gehen, bedeutete, eine Stellung zu beziehen innerhalb eines komplexen Netzes aus diversen nationalen, kulturellen und politischen Identitäten und Interessen. Es bedeutete, sich mit einer Gruppe zu identifizieren und zu solidarisieren. Das Theater diente „der politischen und gesellschaftlichen Repräsentation und war Treffpunkt der sich formierenden modernen Öffentlichkeit“ (Ther 2012, 11). Gerade weil es ein Massentreffpunkt war, an dem sich alle Ethnien und Schichten der städtischen Gemeinschaft versammelten, konnte es eine prominente Rolle bei der Bildung der kollektiven Identitäten in urbanen Zonen übernehmen.

Die Ziele, die nach dem Zusammenbruch des Neoabsolutismus im politischen Bereich erreicht wurden – die Konstitution der neuen kroatischen Regierung und die Erhebung der Nationalsprache zur Amtssprache –, mussten auch im Kulturbereich umgesetzt werden. Dass die deutschen Vorstellungen noch immer fast zwei Drittel des Spielplans ausmachten, war problematisch. Anhand der im Oktober regelmäßig erschienenen ausführlichen Theaterrezensionen, ist es heute möglich, den Spielplan des genannten Monats zuverlässig zu rekonstruieren. Aus der Rekonstruktion ergeben sich folgende Kräfteverhältnisse zwischen den deutschen und kroatischen Vorstellungen:

Deutsche und kroatische Vorstellungen am Nationaltheater Zagreb vom 29. 9. bis zum 31.10.1860

Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Samstag	Sonntag
					29	30
1 +1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31 +31				

Tabelle 2: Dunkelgrau: Deutschsprachige Vorstellungen. Hellgrau: kroatischsprachige Vorstellungen

Die Ergebnisse der statistischen Analyse zeigen, dass im Oktober 1860 deutsche Vorstellungen 65 Prozent des Spielplans und kroatische nur 35 Prozent ausmachten. In einer Zeit, in der Deutsch auf allen Ebenen des öffentlichen Lebens zugunsten des Kroatischen zurückgedrängt wurde, wurde die oben dargestellte Dominanz der deutschsprachigen Vorstellungen inakzeptabel. Das deutsche Theater verlor seine Legitimität. Es galt nicht mehr als Bestandteil der eigenen Identität, sondern als Werkzeug der inneren Kolonisierung. Die erste Reaktion des Publikums war ein gezielter Boykott der deutschen Vorstellungen. Darauf folgten lautstarke Demonstrationen gegen das weitere Wirken des deutschen Theaters. Das Theater avancierte zu einem öffentlichen Forum des politischen Aktivismus.

Den Anlass dazu gab ein Antrag des Theaterdirektors Ulisse Brambilla. Er beantragte bei der kroatischen Regierung eine Erhöhung der Subvention für kroatische

Vorstellungen. Ohne neue Zuschüsse war er nicht länger bereit, auf Kroatisch zu spielen.¹⁴³ Brambillas Forderung zeigt, dass er die Wirkung des Nationalismus, der sich in Zagreb massenhaft verbreitete, stark unterschätzte. Der öffentliche Protest gegen die österreichische Herrschaft war auf dem Höhepunkt. In der gleichen Zeit, in der Brambilla seine Forderung formulierte, berichtete die oppositionelle Tageszeitung *Pozor* von nationalen Differenzierungsprozessen, die sich in allen Bereichen des öffentlichen Lebens kundmachten und auch radikale Formen nicht scheuten:

In der Nacht vom 22. auf 23. des Monats wurden beinahe alle deutschsprachigen Firmen-, Laden- und Handwerkerschilder in der ganzen Stadt mit schwarzer Farbe übermalt. Wir billigen zwar solche Mittel in keinerlei Weise, müssen aber trotzdem sagen, dass es eine Schande ist, dass die Menschen, die in Kroatien ihr Brot verdienen und von denen manche sogar gebürtige Kroaten sind, sich nicht schämen in der Hauptstadt Kroatiens, solche Vorliebe für das Deutsche zu zeigen [...]¹⁴⁴

Eine der wichtigsten öffentlichen Massendemonstrationen im Kampf um nationale Rechte hat im Zagreber Theater stattgefunden. „Saalschlachten gehören untrennbar zur Geschichte der Opernhäuser im 19. Jahrhundert“ schrieb Sven Oliver Müller (Müller 2008, 160).

Oft aber hatten diese Ausschreitungen eine dezidiert politische Dimension. Gerade im 19. Jahrhundert ist die Geschichte des Publikumsverhaltens in Europa immer auch eine Geschichte von politischen Kundgebungen und von Deutungskämpfen. (Müller 2008, 160).

Auch die Zagreber Theater-Demonstration war eine politische Kundgebung. Ihr Ziel lag darin, die kulturelle Übermacht Österreichs infrage zu stellen. Am 24. Novembers 1860, gleich nach dem Beginn des historischen Schauspiels *Peter von Szápáry* aus der Feder der österreichischen Erfolgsdramatikerin Charlotte Birch-Pfeiffer, forderte das Zagreber Publikum lautstark eine sofortige Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen. Bezeichnend für diesen Theaterabend war, dass der sonst an deutschen Spieltagen leere Zuschauerraum am genannten Abend in allen Räumen überfüllt war. Gleich nach den ersten deutschen Worten in der ersten Szene fing ein lautes „Lärmen, Toben, Pfeifen und Schreien“¹⁴⁵ an. Das Publikum verlangte laut und deutlich die Einstellung der deutschen Vorstellungen. Auf die Bühne wurden Eier und Unrat geworfen.

143 Siehe den Bericht des Theaterrausschusses an die kroatische Regierung vom 24.11.1860, in: Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Sammlung Statthalterei/Predsjedništvo, Fond 69, Schachtel 75.

144 *Pozor* vom 24.11.1860, 96 („Domaće vesti. Iz Zagreba“). Ins Deutsche übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „Noći između 22. i 23. o.m. pomazani su cnilom po celom gradu gotovo svi njemački napisi tvrdkah ovdašnjih trgovacah i zanatlijah. Mi se doduše s takovimi sredstvi nimalo ne slažemo niti možemo ovakovo djelo odobriti. Nu moramo kazati, da je sramota, da se ljudi hraneći se o hrvatskom kruhu ak tomu još nekogji i rodjeni Hrvati nestide, u glavnom gradu Hrvatske na vidjelo iznositi takvo prijanjanje uz njemštinu [...]“.

145 Siehe *Innsbrucker Nachrichten* vom 05.12.1860, Titelseite.

Das Toben wollte kein Ende nehmen, bis die Vorstellung nach mehreren misslungenen Versuchen der Theaterangestellten letztlich eingestellt wurde (vgl. Car 2002).

Der geschilderte Publikumsprotest war eine klare Antwort auf die Drohung des Theaterleiters Brambilla, kroatische Vorstellungen einzustellen. Mit diesem Protest demonstrierte das Publikum die eigene kulturelle Zugehörigkeit und verwandelte das Theater in einen Schlüsselraum im Kampf um nationale und kulturelle Rechte. Die Radikalität, mit der an diesem Abend die deutschen Vorstellungen unter Eier- und Unkrautwerfen ausgepiffen wurden, ist einzigartig in der Geschichte des gesamten Kaiserreiches. Zagreb übernahm auf der Monarchie-Ebene eine bemerkenswerte Vorreiterrolle. In anderen Provinzstädten wirkte das deutsche Theater noch jahrzehntelang in Koexistenz mit den nationalen Theatern, in vielen sogar bis zum Zusammenbruch der Monarchie am Ende des Ersten Weltkrieges und in Prag sogar bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges (siehe Ludvová 2012).

Die Zagreber Theater-Demonstrationen fanden zum Zeitpunkt einer tiefen politischen Krise der Monarchie statt. Einen Monat zuvor wurden von Kaiser Franz Joseph die Verfassungsrechte wieder in Kraft gesetzt.¹⁴⁶ Die neue kroatische Regierung befand sich in der Entstehung, zwischen Wien und Zagreb herrschte Konsolidierung. Jegliche Symptome, die auf nationale Unduldsamkeiten hinweisen, waren unerwünscht. Aus diesen Gründen wundert es nicht, dass die für die zukünftige Institutionalisierung des professionellen kroatischen Theaters so bedeutende Demonstration in der Zagreber Presse fast vollkommen verschwiegen wurde. Die Presse durfte von dem Theaterskandal und dem öffentlichen Protest gegen die deutsche Kultur nicht berichten. In den Wiener Blättern erschien kein einziger Bericht und in der Zagreber Presse sind nur wenige, jedoch symptomatische Informationen zu lesen:

Die ganze letzte Woche fand keine Vorstellung in kroatischer Sprache statt. Die Ursache dieser unangenehmen Pause ist, wie wir aus einer vertraulichen Quelle erfahren, die Überzeugung des Theaterleiters, dass er angeblich den kontraktlichen Bedingungen zufolge nicht mehr verpflichtet sei, kroatisch zu spielen und deswegen beabsichtige, [...] das kroatische Ensemble zu entlassen. Dass es ihm nicht gelungen ist, diese für unsere Nation dermaßen beleidigende Absicht durchzuführen, haben wir unserer Regierung zu verdanken sowie der allgemeinen Aufregung, mit der unsere patriotischen Bürger auf diese Nachricht am verflossenen Samstag im Theater reagierten und dadurch ihre Stellungnahme in dieser Angelegenheit in unzweideutiger Weise manifestiert haben [...]¹⁴⁷

¹⁴⁶ Franz Josephs „Kaiserliches Manifest“ ist in *Agramer Zeitung* vom 23.10.1860 veröffentlicht worden. Siehe die Titelseite.

¹⁴⁷ *Carsko-kraljevske narodne novine* vom 26.11.1860, 754 („Narodno kazalište“). Ins Deutsche übersetzt von der Autorin. Im Original: „Svukoliku prošastu nedielju nismo imali nikakve predstave u narodnom jeziku. Uzrok toj nepovoljnoj stanki bio je, kao što iz vierodostojnoj izvora daznajemo, taj, da poduzentik našega kazališta, oslanjajući se na nieki po njem navlastito tumačeni članak u ugovoru š njime sklopljenom, dokazat hotješe, da nije na opredieljenu potporu obvezan nadalje davat predstavah u narodnom jeziku [...] i ništa manje ne namjeravaše nego otpustiti naše društvo. Da mu za rukom nije pošlo izvršiti ovu našu narodnost toli

Für Samstag war im Theater eine deutschsprachige Vorstellung geplant. Das rief aber eine solche Unzufriedenheit in der Gesellschaft aus, dass sie laut und ausdrücklich das Abtreten der deutschen Schauspieler forderte und kroatischsprachiges Theater verlangte.¹⁴⁸

Die für Samstag bestimmt gewesene Vorstellung in deutscher Sprache konnte wegen einiger im Theater vorgefallenen Störungen nicht abgehalten werden. – Sonntag wurde zur Feier der hier anwesenden Conferenztmitglieder¹⁴⁹ in der Nationalsprache „Graf Benjovski“ gegeben. Das Theater war in allen Räumen überfüllt, die Mitglieder wurden mit Blumen und Kränzen beworfen und oft wiederholte Živos begleiteten die sehr gelungene Vorstellung. Se. Excellenz der Ban, hochwelcher mit Živos empfangen wurde, wohnten der Vorstellung bei.¹⁵⁰

Während die Zagreber und Wiener Presse über die Theater-Demonstrationen politisch bedingt nicht schreiben durften, wagte die Krakauer polnischsprachige Zeitung *Czas*, die erste ausführliche Berichterstattung zu leisten. Der am 2. Dezember 1860 im *Czas* veröffentlichte Korrespondenzbericht¹⁵¹ wurde wenige Tage später in deutscher Übersetzung auf den Titelseiten der *Innsbrucker Zeitung* und der *Kronstädter Zeitung* veröffentlicht. Anders als in der kroatischen Hauptstadt, in der die Affäre vertuscht werden musste, bereiteten sich in einzelnen Monarchiestädten wie Krakau, Innsbruck und Kronstadt [Braşov] die Nachrichten über die Zagreber-Vorfälle aus. Der Bericht aus der *Innsbrucker Zeitung* wird im Folgenden aus zwei Gründen vollständig zitiert. Erstens wird darin die mündliche Überlieferung der Zeitgenossen bestätigt, die an diesem schicksalhaften Abend im Theater saßen. Ihre Aussagen stellen in der kroatischen Theaterhistoriografie bis zu dieser Recherche die Grundlage für die Rekonstruktion der Zagerber Theater-Demonstration. Zweitens gewährt der Artikel aufschlussreiche Einblicke in die öffentliche Stimmung und die stattfindenden nationalen Differenzierungsprozesse. Darin ist zu lesen:

Der „Czas“ bringt aus Agram einen außerbaulichen Bericht. Am 23. Nov. morgens fand man in Agram alle deutschen Schilder oder wenigstens alle deutschen Namen und Bezeichnungen auf denselben schwarz überstrichen. Man will im Kroatienlande nichts Deutsches haben, auch tragen sich bereits die Deutschen in kroatischer Tracht oder legten sich

uvriedujuću nakanu imamo zahvaliti našoj zemaljskoj vladi i obćoj razdraženosti, porodivšoj se na ovu viest u našem domorodnom občinstvu, koje se je na najnedvoumniiji način prošaste subote u kazalištvu očitovalo [...]“
148 *Pozor* vom 26.11.1860, 99 („Domaće vesti. Iz Zagreba“). Übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „U subotu imala je biti njemačka predstava u našem kazalištu, pa je to toliku nezdaovoljnost probudilo u občinstvu, da je ono glasno i naročito zahtievalo da njemački igrači odstupe, pa da se hrvatski prestavlja [...]“.

149 Gemeint sind die Regierungsabgeordneten. Es geht um die Festvorstellung zu Ehren der neu konstituierten kroatischen Regierung.

150 *Agramer Zeitung* vom 27.11.1860, 1077 („Theater“).

151 *Czas* vom 02.12.1860, 2, Ohne Titel (vermutlich der Zensurmaßnahmen wegen). Für digitale Ausgabe siehe digitalisierte Zeitungsbestände im Literaturverzeichnis.

wenigstens eine kroatische Grammatik bei. Nur der Theaterdirektor Brambilla spielte nach wie vor meist deutsch, trotzdem daß die Vorstellungen unbesucht blieben und man ihm die Fenster einschlug und eine Katzenmusik brachte. Für den 24. Nov. war „Peter Szapary“ als deutsche Vorstellung angekündigt. Im Publikum hatte sich das Gerücht verbreitet, Brambilla habe geäußert, er werde nie mehr anders als deutsch spielen. Zur Verwunderung des Kassiers drängten sich, während sonst nur wenige Personen erschienen waren, diesmal die Zuschauer in Mengen heran. Bald wurde klar, daß sie kamen, nicht um zuzuschauen, sondern um selbst zu agieren. Der Vorhang geht auf, zwei Schauspielerinnen erscheinen; aber sie haben kaum den ersten Satz gesprochen, als schon ein furchtbares Lärmen, Toben, Pfeifen und Schreien entsteht und der Ruf nach Brambilla erdröhnt. Ein Polizeikommissär steht auf, vermag aber nichts gegen das Getöse, die Zuschauer ziehen Pfeifen aus der Tasche, auf die Bühne werden Eier und Unrath geworfen, so daß die Schauspielerinnen sich zurückziehen müssen. Das Orchester stimmt, um dem Lärmen ein Ende zu machen, die Volkshymne an, aber der Lärm und das Eierwerfen dauert [sic.] fort, die Musik muß verstummen. Eine Dame in einer Loge will durch ein „Pst! Pst!“ die Lärmer zum Schweigen bringen, darüber erhebt sich ein neues Gebrüll, die Logen sollen geräumt werden, und man muß gehorchen. Der Regisseur erscheint und redet das Publikum deutsch an, aber mit Eiern beworfen verschwindet er alsbald, ebenso das Orchester. Endlich erscheint ein kroatischer Schauspieler und verspricht, es werde morgen kroatisch gespielt werden, die Lärmer erwidern, es müsse immer kroatisch gespielt werden, und gehen dann auseinander.¹⁵²

Zahlreiche kroatische Theaterhistoriker und -historikerinnen haben versucht, in Archiven offizielle Dokumente, in erster Linie Polizeiberichte, über Zagreber Theater-Demonstration zu eruieren.¹⁵³ Bis heute ist es gelungen, lediglich einen einzigen Polizeibericht zu finden, in dem Folgendes zu lesen ist:

Gestern Abend fiel im Theater ein Exzess vor, in Folge dessen die Aufführung des für diesen Abend bestimmten deutschen Schauspiels Peter v. Szápary unterblieb. Gleich beim Beginne der Vorstellung nämlich brachen 20–30 im Parterre versammelt gewesene Individuen, unter denen der Advokatus Conzipient Lenac, der Jurist Broks, so wie der Agent Gutescha sich besonders bemerkbar machten, in ein heftiges Zischen, Pfeifen und Schreien aus, verlangten das Vortreten des Theater Direktors Brambilla und verhinderten, der Aufforderung des Inspektions Beamten Josef Tschrnko zur Ruhe, kein Gehör gebend, auf diese Weise die weitere Aufführung des Stückes. Die Vorstellung wurde demnach amtlich untersagt, worauf sich die Tumultaner ruhig entfernten Die Amtshandlung bezüglich dieses Exzesses ist im Zuge.¹⁵⁴

152 *Innsbrucker Nachrichten* vom 05.12.1860, Titelseite.

153 Für eine Übersicht der eruierten Quellen und bestehenden wissenschaftlichen Arbeiten siehe: Weber-Kapusta 2016b.

154 Ursprünglich befand sich das Originaldokument im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb, Sammlung k. u. k. Polizei Direktion Agram/Kraljevsko redarstveno ravnateljstvo, Tages-Raport. Nr. 10.660. Leider konnte das Dokument unter dieser Signatur nicht mehr eruiert werden. Das gesuchte Dokument wurde in einem Zei-

Auffällig ist, dass der zitierte Polizeibericht bei der Schilderung der Ereignisse wesentlich zurückhaltender ist als die in *Czas*, *Innsbrucker Nachrichten* und *Kronstädter Zeitung* veröffentlichten Berichte. Der Polizeibericht führte die Demonstration auf zwanzig bis dreißig „Individuen“ zurück, während in den Zeitungsberichten von demonstrierendem „Publikum“ die Rede war. Auch weitere Einzelheiten aus den Presseberichten wie die ausdrückliche Forderung nach der Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen sowie das Werfen des Unrats auf die Bühne und die Schauspielerinnen fanden im Polizeibericht keine Erwähnung. Auch wenn Presseberichte mit Vorsicht zu lesen sind, ist davon auszugehen, dass falsche Berichterstattung über politisch heikle Ereignisse sehr gefährlich gewesen wäre und sowohl für den Autor des Artikels als auch für die Zeitung schwerwiegende Konsequenzen nach sich gezogen hätte.

Die Zagreber Theater-Demonstrationen waren erfolgreich. Ihr Ergebnis war die unerwartete und endgültige Einstellung deutscher Vorstellungen in der kroatischen Hauptstadt. Die Regierung unterstützte die Stimme des Publikums und löste vorzeitig den Vertrag mit dem Theaterdirektor Ulisse Brambilla auf.¹⁵⁵ Während sich die deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen mitten in der Spielzeit auf die Suche nach einem neuen Engagement machen mussten, blieb das kleine kroatische Ensemble aufrechterhalten und wurde unter die finanzielle Schirmherrschaft der kroatischen Regierung gestellt. Am 24. August 1861 wurde das Zagreber Nationaltheater mit dem Paragraph LXXVII zum Landesinstitut erkoren und kam unter die finanzielle und gesetzliche Protektion des kroatischen Parlaments.

Die Zagreber Theater-Demonstrationen stellen einen symbolischen, wenn auch radikalen Akt der nationalen Selbstbestimmung dar. Davon zeugt auch ein Schreiben des Theatersausschusses an Ulisse Brambilla. Darin hob der Theatersausschuss hervor, dass die Demonstration vom 24. November eine direkte Antwort des Publikums auf die von Brambilla angekündigte Einstellung der kroatischen Vorstellungen darstellte. Darüber hinaus unterstrich der Theatersausschuss auch, dass die unerwartete Einstellung deutscher Vorstellungen jetzt umso wichtiger sei, da man somit die weiteren Demonstrationen zu verhindern beabsichtige. Man könne den Zeitgeist nicht mehr leugnen – so ist im Wortlaut an den ehemaligen Direktor des deutschen Theaters zu lesen.¹⁵⁶

Die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen in Zagreb im Jahr 1860 gehört bis heute zu den wichtigsten Marksteinen in der kroatischen Theatergeschichte. Das Ereignis ist als „Vertreibung der deutschen Schauspieler“ bekannt geworden und geblie-

tungsbeitrag des kroatischen Theaterhistoriker Pavao Cindrić veröffentlicht und bei dieser Gelegenheit auch fotografisch abgebildet. Aus dieser Quelle stammt auch das obere Zitat. Siehe Cindrić, „Slamnati vijenci za njemačke glumce“, in: *Večernji list* vom 25. und 26.12.1980, 25.

¹⁵⁵ Die Korrespondenz zwischen der Statthalterei, dem Theatersausschuss und dem Theaterdirektor Ulisse Brambilla über die Einstellung der deutschen Vorstellungen befindet sich im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb, Fond 69, Statthalterei/Predsjedništvo, Schachtel 75. Über die Kündigung des Vertrags mit Brambilla siehe auch die Rubrik „Theater“ in *Agramer Zeitung* vom 04.12.1860, 1097 und 01.12.1860, 1089.

¹⁵⁶ Das Schreiben des Theatersausschusses an Ulisse Brambilla vom 06.12.1860 befindet sich im Kroatischen Staatsarchiv Zagreb, Fond 69 Statthalterei, Predsjedništvo, Schachtel 75.

ben.¹⁵⁷ Unabhängig von der Interpretationsperspektive steht fest, dass die Demonstrationen vom 24. November 1860 den entscheidenden Wendepunkt für die endgültige Etablierung des professionellen kroatischen Theaters in Zagreb darstellen und seine staatliche Subventionierung beschleunigt haben.

2.3.1 Theater und Bildung kollektiver Identitäten: Assimilieren, Homogenisieren, Differenzieren

Mit dem Ende der zweisprachigen Theaterpraxis endete noch lange nicht der Einfluss des deutschsprachigen Theaters auf das kroatische. Obwohl sich das Zagreber Theater von nun an als selbstständige Kulturinstitution entwickelte und profilierte, blieb es jahrzehntelang bezüglich des Spielplans und Schauspielstils, der Dramenproduktion und sogar der administrativen Organisation von Modellen, Strukturen und Praxen des deutschsprachigen Kulturkreises tief geprägt.¹⁵⁸ Die lange Staatsgemeinschaft mit Österreich war zugleich ein Trauma und eine Chance. Das Verstehen der Kultur als „Praxis des Vergleichens“ (Krobb 2014, 168) lässt sich am Beispiel des Zagreber Theaters bestens veranschaulichen. Man strebte nach der Emanzipation der Nationalkultur und ihrer Abgrenzung von den Einflüssen des deutschsprachigen Kulturkreises. Trotz dieser klaren Zielsetzung waren das Nationale und das Eigene an der künstlerischen Praxis des Theaters – außer an der Sprache – nicht zu erkennen. Viel ausgeprägter als eine eigenständige kulturelle Entwicklungslinie war zunächst die Beständigkeit der kulturellen Assimilationen. Eine wesentliche Folge der langen Dominanz der deutschen Kultur war die Herausbildung von „analogen Bewusstseinsstrukturen“ (Csáky 1991, 35). Die enge Beziehung zwischen Wissen und Macht spielte hier eine Schlüsselrolle. Nicht nur die Träger der dominanten Kultur eigneten sich das Wissen der untergeordneten Gebiete an, um mithilfe landesspezifischer Kenntnisse die Dominanz und die Herrschaft zu wahren und zu sichern (vgl. Bhatti 1997, 3–19), sondern auch die Einheimischen lernten von ihren „Herren“. Die jahrhundertelange Präsenz Österreichs auf allen Ebenen des öffentlichen Lebens hatte eine Übernahme und Assimilation von sprachlichen, ökonomischen, politischen, sozialen, kulturellen und weiteren komplexen Strukturen zur Folge. Die Identität war keine einfache und einheitliche, sondern eine prozessuale, diskursive und multiple Größe. Sie war ein Ergebnis von komplexen Assimilationen und Vermischungen verschiedener kollektiver Identitäten (vgl. Csáky et. al. 2004, 13–44).

Als Fazit kann man sagen, dass sich das Zagreber Theater 1860 in sprachlicher Hinsicht von der bisher dominanten deutschen Kultur emanzipierte. Ihre ästhetischen und organisatorischen Maßstäbe wurden aber weiterhin beibehalten, denn sie waren verinnerlicht und galten als Bestandteil des Eigenen. Die aufgrund des dominanten

¹⁵⁷ Über die Rekonstruktion des historischen Ereignisses seitens der kroatischen Geschichtsschreibung und weiterführender Literatur siehe Car (2002), Senker (2016), Weber-Kapusta (2016b).

¹⁵⁸ Mit den Kulturassimilationen im Bereich der Dramaproduktion und Repertoiregestaltung setzen sich intensiv Car (2001, 2011) und Bobinac (2010, 2014) auseinander.

kulturellen Systems der Monarchie geprägten Theaterschaffenden und Theaterbesucher hatten „keine konsistenten Identitätsmuster für das ‚Eigene‘ mehr zur Verfügung“ (Kimminich 2003, XXXIX).

Die strenge Trennung zwischen der deutschen und nationalen Kultur, die mit der kroatischen nationalen Bewegung in den 1830er-Jahren begann und während des Neoabsolutismus in den 1850er-Jahren unterdrückt wurde, kam nach dem Zusammenbruch des absolutistischen Systems 1860 zur vollen Entfaltung. Paradoxe Weise trachteten sowohl der alte monarchische als auch der sich herausbildende nationale Staat danach, die Gesellschaft zu homogenisieren. Die Nationsbildung hat, wie es Dieter Langewiesche hervorhebt, immer zwei Stoßrichtungen: „Nach innen zielt sie auf gesellschaftliche Homogenisierung, nach außen auf Abgrenzung“ (Langewiesche 2022, 28). Im Zeitraum von 1830 bis 1860 änderte sich in Zagreb das Gefühl der Zugehörigkeit zum Kaiserreich, die Identifikation mit der Macht und den kollektiven Identitäten, die Beziehung zwischen dem Eigenen und dem Fremden sowie die soziale Struktur der Stadt in entscheidender Weise (vgl. Weber-Kapusta 2016a, 2022). Der Status der deutschen Sprache ist eines der markantesten Zeichen für die geschilderten Identitätstransformationen. Während das Deutsche vor dem Aufkommen der Nationalbewegung einen Bestandteil der eigenen Identität ausmachte, verwandelte es sich im Neoabsolutismus zum negativen Symbol der Macht, zum Zeichen der politischen, nationalen und kulturellen Unterdrückung und Abhängigkeit. Gleichzeitig änderte sich auch der Status der kroatischen Sprache. Die štokawische Hochsprache ersetzte immer mehr die regionalen Dialekte und wurde durch das Schulwesen schichten- und regionalübergreifend verbreitet. Bei der Etablierung des Kroatischen spielten die Schule, Zeitungen, Literatur und das Theater eine Schlüsselrolle. Auch in der sozialen Struktur der Stadt waren bedeutende Veränderungen zu verzeichnen. Die Kroaten, die als Kulturkonsumenten in der ersten Jahrhunderthälfte eine Minderheit im Vergleich zum deutschstämmigen Beamtenstand, Bürgertum und zur Armee darstellten, avancierten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur kulturellen Mehrheit.

Trotzdem bleibt hervorzuheben, dass die Transformationen der sprachlichen und kulturellen Identität(en) Zagrebs einen langen und vielschichtigen Prozess darstellen. „Mit der Entstehung neuer Identitäten verschwanden die alten nicht, sondern bekamen andere Stellenwerte und Funktionen. Das bezeugt auch die weiterhin praktizierte Praxis der Zweisprachigkeit, die bis zum Ende des Ersten Weltkrieges und dem Zusammenbruch der Monarchie einen festen Bestandteil des Alltags in Zagreb darstellte“ (Weber-Kapusta 2022).

3 Fallstudie Osijek

3.1 Geschichte des deutschen Theaters in Osijek

Die ostkroatische Stadt Osijek¹⁵⁹ blickt auf eine lange und reiche Geschichte des professionellen Theaters in deutscher Sprache zurück. Ein ständiges Berufstheater wirkte hier bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zahlreiche Historiker und Historikerinnen haben versucht, das Anfangsjahr des deutschen Theaters in Osijek zu bestimmen. Bis heute lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, ob deutsche Mimen hier bereits in den 1730er-Jahren (vgl. Firingner 1957, 1966, 1978, Žeravica 2012) oder erst ab den 1750er-Jahren wirkten (vgl. Bösendorfer 1948).¹⁶⁰

Für die Errichtung der deutschen Bühne gab es in Osijek besondere Gründe. Im Unterschied zum Zagreber Theater, das ab den 1780er-Jahren einen zentralen Versammlungspunkt der städtischen Ober- und Mittelschicht darstellte, diente das deutsche Theater in Osijek der Unterhaltung des kaiserlichen Heeres. Osijek gehörte zu den wichtigsten Verteidigungsanlagen des Kaiserreiches und war mit dem Ziel erbaut, die osmanische Expansion abzuwehren. Die Osijeker Festung, aus der sich die heutige Stadt entwickelte, war der Sitz des ständigen Militärkorps. Das deutsche Theater wurde als Unterhaltungsstätte für die hier amtierenden Generale und Offiziere sowie ihre Einheiten errichtet. Davon zeugen sowohl der Standort des Theaters als auch seine Verwaltungsform. Das Theater befand sich im ersten Stock der Generalskaserne (Abb. 8) und stand zuerst unter der Verwaltung der Militär-Autoritäten (Gojković 1997, 8). Später kam es unter die Verwaltung der Stadt und wurde alljährlich an die reisenden Theatergesellschaften vermietet. Obwohl das Theater in erster Linie der Unterhaltung des Militärs diente, besaß es von Anfang an einen öffentlichen Charakter bzw. war auch für die Stadtbewohner zugänglich.

Eine der ersten Blüten erlebte Osijek in der Gründerzeit. In dieser Epoche wuchs die Stadt und blühte in wirtschaftlicher, sozialer und architektonischer Hinsicht. In den 1860er-Jahren lebte hier ein reiches Bürgertum und zum Teil auch die industrielle Bourgeoisie.¹⁶¹ Zahlreiche repräsentative Gebäude wie das neue Komitatshaus, Casino und Stadttheater sind in dieser Zeit erbaut worden. Das Theater in der Oberstadt (Abb. 9), das am 31. Dezember 1866 die Eröffnung feierte, wurde aus den Mitteln einer Aktiengesellschaft erbaut, deren Mitglieder aus den Reihen des reichen Bürgertums und des Adels stammten. Das neue Theater war der Ausdruck einer wirtschaftlich und sozial florierenden Stadt, die nach repräsentativen öffentlichen und künstlerischen Treffpunkten suchte.

¹⁵⁹ Der deutsche Name für Osijek lautete bis ins 20. Jahrhundert Essek bzw. Essegg. Es geht um einen Begriff, der in den folgenden Pressezitaten immer wieder auftauchen wird.

¹⁶⁰ Über die Geschichte des deutschen Theaters in Osijek siehe Batušić (2017), Firingner (1957, 1966, 1978), Marjanović (1992), Matic (1938), Obad (1992, 2007), Schubert (2007), Gojković (1997), Žeravica (2012).

¹⁶¹ 1863 wirken in Osijek acht Fabriken. 1867 wurde in Osijek der erste Arbeiterverein auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens gegründet.



Abb. 8: Osijeker Generalskaserne, in der vom 18. Jahrhunderts bis ca. 1874 das Festungstheater wirkte. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek



Abb. 9: Theater in der Oberstadt. Von 1867–1907 die Spielstätte des deutschsprachigen Theaters. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek

Ende der 1860er-Jahre zählte Osijek weniger als fünfzehntausend Einwohner und besaß zwei ständige deutschsprachige Theater. Anders als in Zagreb dauerte die Spielzeit in Osijek nicht das ganze Jahr über, sondern von Oktober bis Palmsonntag. Wie in den allermeisten Provinztheatern der Habsburgermonarchie fanden in der warmen Jahreszeit aufgrund der unklimatisierten Räumlichkeiten auch in Osijek keine Vorstellungen statt, sondern lediglich kürzere Gastspiele.

Das in seiner Gründungszeit modern ausgestattete Aktientheater in der Oberstadt veränderte den Stellenwert des Festungstheaters. Das kleine Kammertheater in der Generalskaserne konnte in technischer und architektonischer Hinsicht mit dem neuen Theater nicht Schritt halten und verlor immer mehr Publikum. Das Theater in der Oberstadt wurde im Renaissancestil unter Verwendung byzantischer Elemente erbaut und verfügte über ein Fassungsvermögen von achthundert Plätzen. Im Theater befand sich das Parterre mit Sperrsitzen, Logen und zwei Galerien. Die Breite der Bühne betrug neun Meter und die Tiefe sieben Meter. Das Theater besaß Meisner'sche Heizung und war mit Petroleumlampen beleuchtet.¹⁶² Das Festungstheater wurde 1874 geschlossen. Die Festung – Wiege der heutigen Stadt – verlor ihre soziale und verwaltungstechnische Bedeutung. Mit dem Wachstum der Stadt verlagerte sich der gesellschaftliche Mittelpunkt in die Oberstadt, in deren Zentrum sich auch das neue Aktientheater befand.

Die ethnische Zusammensetzung der Stadtbevölkerung war für das Wirken des deutschsprachigen Theaters in Osijek von entscheidender Bedeutung. Seit Maria Theresia und das gesamte 19. Jahrhundert über wurde aus Wien eine systematische Ansiedlung Osijeks und Slawoniens mit der deutschstämmigen¹⁶³ Bevölkerung betrieben. Eine wesentliche Folge der Migrationspolitik war die Veränderung der ethnischen Zusammensetzung der Stadt. Deutsche und Österreicher stellten bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein die größte ethnische Gruppe in Osijek dar. Erst am Anfang des 20. Jahrhunderts kam es zum Anstieg der kroatischen Bevölkerung.

Die unmittelbare Nähe zu Ungarn und Serbien löste weitere Migrationen aus. Die Magyaren und Serben stellten im Vergleich zur deutschstämmigen und kroatischen Bevölkerung eine ethnische Minderheit dar. Hervorzuheben ist trotzdem, dass nach der Neugestaltung der politischen Verhältnisse bzw. dem kroatisch-ungarischen Ausgleich 1868 die Migrationen der ungarischen Bevölkerung nach Osijek von politischer Spitze gefördert wurden, sodass sich auch diese ethnische Gruppe im Wachstum befand.

¹⁶² In drei Ausgaben des *Esseker Lokalblattes und Landboten* wurde eine sehr ausführliche architektonische Beschreibung des neuen Theatergebäudes veröffentlicht. Siehe *Esseker Lokalblatt und Landbote* vom 10.01.1867 10 („Esseks Neubauten I. Das Kasino- und Theatergebäude“), 17.01.1867, 18 („Esseks Neubauten II. Das oberstädter Theater“), 24.01.1867, 26 („Esseks Neubauten III. Das oberstädter Theater“).

¹⁶³ Der Begriff „deutschstämmige Bevölkerung“ steht in dieser Arbeit für die in Kroatien angesiedelten Ethnien österreichischer und deutscher Herkunft. Wichtig hierbei hervorzuheben ist, dass neben der deutschen und österreichischen Ethnie in Osijek zahlreiche Juden und Jüdinnen lebten, die im wirtschaftlichen und politischen Leben der Stadt bedeutende Ämter bekleideten.

Bestimmung der Muttersprache in Volkszählungen in Osijek zwischen 1880 und 1910¹⁶⁴

Volkszählung	Deutsch	Kroatisch	Magyarisch	Serbisch	Andere	Insgesamt
1880	8.970 49,28%	5.827 32,02%	1.152 6,33%	1.655 9,09%	597 3,28%	18.201 100%
1890	10.657 53,88%	5.516 27,89%	1.378 6,69%	1.602 8,1%	625 3,16%	19.778 100%
1900	12.039 52,3%	6.458 28,06%	2.212 9,61%	1.698 7,38%	611 2,65%	23.018 100%
1910	10.788 37,81%	11.169 39,18%	3.537 12,41%	2.258 7,92%	763 2,68%	28.505 100%

Tabelle 3: Bestimmung der Muttersprache in Volkszählungen in Osijek zwischen 1880 und 1910

Die Deutschstämmigen stellten noch am Anfang des 20. Jahrhunderts die größte ethnische und sprachliche Gruppe in Osijek dar. Sie waren Träger der wirtschaftlichen, sozialen und auch politischen Macht. Ihr Streben danach, die deutsche kulturelle Identität in der neuen Heimat zu pflegen, legte die Grundlage für die lange Tradition des deutschsprachigen Theaters in Osijek. Das deutsche Theater übte vielfältige Funktionen im sozialen Leben der Stadt aus. Es stellte seine wichtigste Kulturanstalt dar und avancierte zum regulären Treffpunkt der multiethnischen Stadtgesellschaft.

Die Schließung des deutschen Theaters 1860 in Zagreb und die anschließende Gründung des kroatischen Nationaltheaters beeinflussten in keinerlei Weise den Stellenwert des deutschen Theaters in Osijek. Ganz im Gegenteil, mit der Eröffnung des Aktientheaters in der Oberstadt 1866, erlebte das deutschsprachige Theater eine seiner erfolgreichsten Epochen. Zahlreiche zeitgenössische Zeitungsartikel beschrieben die goldene Zeit des deutschen Theaters in Osijek, die für die späten 1860er- und frühen 1870er-Jahre charakteristisch war. Das Publikumsinteresse für das deutsche Theater war in dieser Zeitspanne enorm. Die Logen und Sperrsitze waren auf Jahre abonniert. In ihren Genuss zu gelangen, hing von dem sozialen und politischen Einfluss der Interessenten ab.¹⁶⁵

Anders als in Zagreb, wo die Prozesse nationaler Differenzierung insbesondere in Zeiten politischer Transformationen wie 1848 und 1860 stark ausgeprägt waren, zeichnete sich in Osijek eine andere Entwicklung ab. Mit der Ausnahme der oppositionellen kroatischen Zeitung *Volkverteidiger* (Orig. *Narodna obrana*) – die 1902 in Osijek gegründet worden war – gab es in Osijek nie öffentliche Proteste gegen die kulturelle, wirtschaftliche oder politische Dominanz der deutschstämmigen Bevölkerung. Das hing auch damit zusammen, dass Deutsche, Österreicher und Juden in Osijek die ethnische Mehrheit darstellten und die Träger des sozialen, politischen und wirtschaftlichen Lebens waren. Deutsche Sprache und Kultur blieben in Osijek wesentlich länger als in Zagreb ein essenzieller Bestandteil der kollektiven Identität der kroatischen

¹⁶⁴ Die Daten stammen aus Lukić, Brekalo (2017, 153) und Szabo (1996, 158).

¹⁶⁵ Vgl. *Die Drau* vom 24.12.1905, 1–3, hier 1–2 („Bauen wir ein neues Theater!“).

Bevölkerung. Die deutschstämmigen Ansiedler galten in Osijek nicht als imperialistische Herren, sondern als eingebürgerte Einheimische. Deutsche und Kroaten lebten im friedlichen Miteinander. Die kulturellen Assimilationsprozesse und Aneignungen verliefen auf beiden Seiten, auch wenn deutsche Kultur und Sitten den gesellschaftlichen Alltag lange dominierten. Die nationalen Anfeindungen, die sich in Zagreb gegen Deutschstämmige richteten, galten in Osijek den Magyaren. Wie konfliktbeladen das Verhältnis zu Ungarn war, zeigten auch Proteste gegen Gastspiele ungarischer Theatergesellschaften – ein Thema, dem sich das Kapitel 3.5. widmet.

3.2 Entwicklung der städtischen Kulturpolitik

Die Anfänge der institutionellen Förderung¹⁶⁶ der Nationalkultur in Osijek reichen in die zweite Hälfte der 1880er-Jahre. Wichtig ist, dass das Theater in Osijek genauso wie in Zagreb sehr früh in den Genuss öffentlicher Subventionen kam. Auch wenn die kontinuierliche Förderung erst in den 1890er-Jahren einsetzte, stellte das Theater die erste öffentliche Kulturinstitution dar, die sich im Genuss ständiger städtischer Fördermittel befand. Von 1893 an bekam das Osijeker Theater Zuschüsse aus den Stadtmitteln und ab 1907 zusätzlich auch aus den Landesmitteln.

Seit 1861 fanden in Osijek neben den ständigen deutschen Vorstellungen auch gelegentliche Gastvorstellungen des Zagreber Nationaltheaters und des serbischen Nationaltheaters aus Novi Sad statt. Wenngleich diese Gastspiele bis in die 1890er-Jahre sehr selten waren, ermöglichten sie trotzdem eine Pluralisierung der Theaterlandschaft und bereicherten die Publikumserfahrungen.¹⁶⁷ Die Konkurrenz bestand nicht nur zwischen dem deutschen und dem kroatischen Theater, sondern auch zwischen dem kroatischen und dem serbischen Theater. Bereits nach den ersten absolvierten Gastspielen der Nationaltheater aus Zagreb und Novi Sad in den Jahren 1861 und 1862 bildeten sich in der Osijeker Kulturpolitik zwei Fronten heraus. Der einflussreiche Bischof Josip Juraj Strossmayer setzte sich für die Gastspiele des Zagreber Theaters ein, während der Obergespann Delimanić die Gastspiele aus dem serbischen Novi Sad befürwortete (Mucić 1967, 58–63).

Analysiert man den sozialen Stellenwert der beiden Theater, bleibt symptomatisch, dass die serbischen Vorstellungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts im Casinosaal in der Unterstadt spielten und in erster Linie die serbische ethnische Minderheit als Publikum hatten. Erst mit dem Einzug in das Oberstädter Theater 1897 gelang es dem serbischen Theater, auch kroatisches Publikum zu gewinnen. Die Vorstellungen des kroatischen Nationaltheaters aus Zagreb fanden dagegen von Anfang an in repräsentativen theatralen Lokalitäten statt – erst im Festungstheater und später im Theater in

¹⁶⁶ Unter dem Begriff institutionelle Förderung wird in dieser Arbeit die finanzielle Förderung der Kulturinstitutionen durch die Stadt und den Staat verstanden. Der Begriff institutionelle Kulturpolitik bezieht sich somit auf die offizielle Kulturpolitik der Stadt/des Staates.

¹⁶⁷ Über die Gastspiele des serbischen Nationaltheaters aus Novi Sad schreibt ausführlich Mucić (1967).

der Oberstadt. Bedeutend ist, dass sie auch das Interesse deutschstämmiger Theaterbesucher weckten.

Zwischen dem kroatischen und dem serbischen Theater herrschte eine stumme und klare Hierarchisierung. Die Gastspiele des Zagreber Theaters waren Gegenstand des öffentlichen Interesses. Sie wurden Monate im Voraus in der Presse angekündigt. Um sie finanziell zu sichern, wurde vom Theaterkomitee und den hervorragenden Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens ein reges Werben um die Abonnenten betrieben. Die Tagespresse berichtete eingehend über jede einzelne Vorstellung. Zu Ehren der nationalen Schauspieler und Schauspielerinnen wurden Bahnhof-Empfänge und Bankette organisiert. Die Zagreber Gastspiele standen im Genuss der finanziellen Unterstützung der Stadt Osijek. Das notwendige Budget für ein zweiwöchiges Gastspiel belief sich auf mehrere tausend Kronen und war aus den Kasseneinnahmen nicht zu finanzieren. Im Unterschied dazu wurden die deutschen und serbischen Vorstellungen bis in die 1890er Jahre ausschließlich aus Kasseneinnahmen und in seltenen Fällen aus den Zuschüssen eines großzügigen Mäzens finanziert.

Die Gastspiele des Zagreber Theaters in Osijek waren viel mehr als Kulturereignis. Sie waren die Kundgebung der nationalen Identität einer multiethnischen Stadt. Den Erfolg dieser Gastspiele zu sichern, war für die Stadt, die Presse und das Publikum eine politische Mission. Das Zagreber Nationaltheater galt als Symbol der nationalen Hochkultur eines Landes, das zugleich unter ungarischer und österreichischer Herrschaft stand. Dieser Zielsetzung folgend appellierte auch der Rezensent der deutschsprachigen Zeitung *Die Drau* im Jahr 1878 an seine Leserschaft, die eigene nationale Zugehörigkeit durch den regen Besuch der kroatischen Vorstellungen öffentlich zu manifestieren:

Es ergeht daher ein dringender Appell an alle Berufenen, diese nationale Angelegenheit zur Ehrensache zu mache, und das Unternehmen durch rasche Subscription [sic.] nach Kräften zu stützen und zu fördern. Es wäre wahrhaft beschämend für die zweite Landeshauptstadt, wenn sich die Unmöglichkeit herausstellen sollte, hier in einer Stadt mit 20.000 Seelen einen kurzen Gastspielcyklus des Nationaltheaters nicht unterhalten zu können, wir würden unsere Stadt damit den neuerlichen Vorwürfen, und diesmal vielleicht berechtigtem Spotte ihrer Anfeinder aussetzen, welche da behaupten, Essek habe von jeher eine antinationale Gesinnung bekundet.¹⁶⁸

In der langen Regierungszeit des kroatischen politischen Oberhaupts Banus Khuen-Héderváry (1883–1903) wurden die nationalen Interessen Kroatiens in vielen Punkten den ungarischen Interessen untergeordnet. Nach der Bildung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie 1867 und dem ungarisch-kroatischen Ausgleich 1868 verlor Kroatien wesentliche Teile seiner staatlichen Autonomie und wurde an die ungarische

168 *Die Drau* vom 16.05.1878, ohne Seitennummerierung („Von Nah und Fern“).

Reichshälfte angeschlossen. Genauso wie in anderen Ländern Transleithaniens¹⁶⁹ führte Ungarn auch in Kroatien eine Magyarisierungspolitik durch. Das war aufgrund der Kontrolle des Wahlsystems und der strengen Regulation der wahlberechtigten Personen möglich. Zur Teilautonomie, die Kroatien innerhalb des ungarischen Königreichs besaß, gehörte die Autonomie auf dem Feld des Kultus- und Unterrichtswesens. Das war wichtig, weil die Einführung des ungarischen Schulwesens in vielen Ländern Transleithaniens eine der wichtigsten Magyarisierungsmaßnahmen darstellte.

Auch das ungarische Theater stellte ein wichtiges Mittel der Magyarisierung dar. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts stellte die ungarische Regierung für reisende ungarische Theatergesellschaften bedeutende Fördermittel zur Verfügung. Ihre Funktion und Mission war eine politische und bestand darin, die ungarische Sprache und Kultur entlang Transleithaniens zu verbreiten und zu pflegen. Trotz finanzieller und politischer Unterstützung konnte sich das ungarische Theater nicht in allen Ländern der ungarischen Krone etablieren. In Kroatien konnten beispielsweise nur wenige Gastspiele realisiert werden. Ganz anders war die Situation auf dem Territorium der heutigen Slowakei und des Rumäniens, wo das ständige ungarische Theater zu einem harten Konkurrenten des deutschsprachigen Theaters avancierte (vgl. Cesnaková-Michalcová 1997).

Die wenigen Gastspiele ungarischer Gesellschaften, die in Osijek stattgefunden haben,¹⁷⁰ stellten ein Politikum ersten Ranges dar. Dass das ungarische Theater in Kroatien keinen Fuß fassen konnte, hing auch damit zusammen, dass das Land und die königlichen Freistädte in Kulturangelegenheiten die Autonomie besaßen. Das Osijeker Stadtmagistrat genoss das Recht, über die Vergebung der Theaterkonzession selbstständig zu bestimmen. Es ist bedeutend, dass Ungarn nie versucht hat, ein ständiges ungarisches Theater in Osijek zu etablieren.

Besonders interessant ist, dass die Gastspiele des Zagreber Nationaltheaters in Osijek mit auffälliger Häufigkeit gerade im Jahr der Landtagswahlen stattfanden.¹⁷¹ Auch hier scheint die enge Verbindung zwischen der Nationalkultur, der Wahrung der nationalen Interessen und der Antimagyarisierung eine bedeutende Rolle zu spielen. Die Kunst war der einzige Bereich, in dem in der Regierungszeit des ungarfreundlichen Banus Khuen-Héderváry die Systemkritik möglich war (vgl. Horvat 1936, 303). Das Zwei-Sparten-Gastspiel des Zagreber Theaters im Jahr 1884 scheint vor diesem Hintergrund besonders wichtig. Im Dezember 1883 wurde der Graf Khuen-Héderváry zur höchsten politischen Autorität des Landes – dem Banus von Kroatien und Slawonien – ernannt. Sechs Monate nach Khuens Amtsantritt gastierte das Zagreber Natio-

¹⁶⁹ Der Begriff Transleithanien wurde für die Länder der ungarischen Monarchiehälfte geprägt. Dazu gehörten Ungarn, Kroatien und Slawonien, die Slowakei, die Teile von Banat, Serbien, Österreich, Rumänien (Siebenbürgen), Polen und der Ukraine. Für die österreichische Monarchiehälfte war der Begriff Cisleithanien üblich. Sie umfasste die Territorien des heutigen Österreichs, Tschechiens, Galiziens, Bukowina und Dalmatiens. Die Begriffe Transleithanien und Cisleithanien waren inoffizielle Begriffe und sind nach der Errichtung der Doppelmonarchie 1867 entstanden.

¹⁷⁰ Sie fanden 1867, 1895, 1906 und 1907 statt.

¹⁷¹ Z.B. nach den Wahlen von 1861 oder im Wahljahr 1878, 1884, 1886, 1887 und 1892.

naltheater in Osijek mit Schauspiel, Oper und Operette. Es war ein einmaliges Zwei-Sparten-Gastspiel, das die Höhepunkte der Nationalkultur präsentierte. Das Gastspiel stand am Anfang einer zwanzig Jahre andauernden autoritären Herrschaft eines Landesoberhauptes, der die ungarischen Interessen in Kroatien wahrte und die politische Opposition auslöschte.

Auch die Anfänge der institutionellen Kulturpolitik in Osijek reichen in Khuens Epoche hinein. In den späten 1880er-Jahren fingen einzelne hervorragende Stadtpolitiker an, sich mit Nachdruck für die regelmäßigen kroatischen Vorstellungen einzusetzen. Im Mai 1886 wurde auf die Initiative des Vizepräsidenten des kroatischen Landtags Vaso Gjurgjević ein Theater-Komitee gegründet, dessen Aufgabe darin bestand, das kontinuierliche Wirken des kroatischen Theaters in Osijek zu ermöglichen. Dieses Theater-Komitee wirkte nicht im Rahmen der Osijeker Stadtorgane, sondern als Privatverein. Unter seinen Mitgliedern und Gründern befanden sich die wichtigsten Stadtpolitiker wie der Obergespann Teodor Pejačević, der Bürgermeister Friedrich Broschan, der Vizepräsident des kroatischen Landtags Vaso Gjurgjević sowie der Landtags- und Reichstagsabgeordnete Leopold Ittlinger. Zu den Befürwortern der Nationalkultur zählten somit die prominentesten Persönlichkeiten der Stadt- und Landespolitik. Das Theater-Komitee stellte bei der Landesregierung in Zagreb und bei der Stadt Osijek einen Antrag darauf, im Land- und Stadtmitteln eine jährliche Subvention für die Pflege und den Erhalt des kroatischen Theaters in Osijek zu sichern, mit anderen Worten, die Etablierung des kroatischen Theaters mit institutionellen Fördergeldern zu ermöglichen.¹⁷²

Der Osijeker Stadtmagistrat war bereit, diesen Forderungen entgegenzukommen. Seine Bereitschaft zur Subventionierung des Nationaltheaters ist bedeutend, da der große Teil der Stadtabgeordneten österreichischer, deutscher und jüdischer Herkunft war und ein ständiges kroatisches Theater die Gefahr barg, die kulturelle Hierarchie zu ändern, mit anderen Worten, den Status und Stellenwert des deutschen Theaters infrage zu stellen.

Ganz anders als der ethnisch gemischte Osijeker Stadtmagistrat positionierte sich der kroatische Landtag in Zagreb. Der Banus Khuen-Héderváry lehnte den Antrag auf die Förderung der Nationalkultur in Osijek ab mit der Begründung, dass die Mittel aus dem Landeshaushalt weder die Gastspiel-Förderung noch die Förderung eines ständigen kroatischen Theaters in Osijek erlauben.¹⁷³ Anstatt die Pflege der Nationalkultur in einer kroatischen Stadt mit der mehrheitlich fremden Bevölkerung zu unterstützen, lehnte der kroatische Landtag den Antrag des Osijeker Theater-Komitees ab.

172 Siehe darüber die Zeitungsberichte in *Slavonische Presse* vom 17.05.1887, keine Seitennummerierung („Ein National-Theater in Esseg“); *Die Drau* vom 19.05.1887, keine Seitennummerierung („Nationaltheater in Esseg“).

173 Siehe *Slavonische Presse* vom 10.04.1888, keine Seitennummerierung („Gastspiel der Opern-Gesellschaft des Agramer National-Theaters in Esseg“); *Die Drau* vom 12.04.1888, keine Seitennummerierung („Vom kroatischen Theater-Comité“).

Dass eine Angelegenheit vom nationalen Interesse keine Unterstützung des Landtages erfuhr, stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der Wahrung der ungarischen Interessen. Die Pflege der nationalen Kunst war mit der Stärkung der nationalen Identität verbunden. Die Aufrechterhaltung der kulturellen Dominanz der regierungsfreundlichen deutschen Ethnie in Osijek diente den Interessen der Machthaber mehr als die Förderung der Nationalkultur, welche die Gefahr barg, zur Keimzelle des oppositionellen und revolutionären Denkens zu werden.¹⁷⁴ Khuen Hédervárys stumme Devise lautete Aufrechterhaltung der Machtverhältnisse. Die Folge einer solchen repressiven Kulturpolitik war die Selbstauflösung des Osijeker Theater-Komitees im Jahr 1888 – zwei Jahre nach seiner Gründung. Ohne eine Landessubvention war es unmöglich, ausreichend hohe Mittel aufzutreiben, die ein kontinuierliches Wirken des professionellen Theaters in Osijek ermöglichen würden. Mit der Ablehnung des Antrags durch den kroatischen Landtag endete die erste Etappe im Kampf um die Etablierung der Nationalkultur im multiethnischen Osijek.

Die Bemühungen um die Etablierung der Nationalkultur und ihre institutionelle Förderung rückten zugleich auch die Frage nach der Bedeutung und Weitererhaltung des deutschen Theaters in den Mittelpunkt des politischen Interesses. Diese Frage löste unter den Stadtpolitikern eine rege Debatte aus und wurde auch in der Presse intensiv reflektiert. Vor diesem Hintergrund hebte die deutschsprachige Zeitung *Die Drau* hervor, dass die Träger des Kulturlebens in Osijek deutschsprachig seien und die Zeit noch unreif sei, die Kulturverhältnisse zu ändern:

Das Theater ist hier deutsch und wird noch 10–15 Jahre deutsch bleiben, ins solange nicht die kroatischsprechende Generation herangewachsen und die ältere dem natürlichen Gesetze folgend, vom Schauplatze verschwunden ist. Vorläufig ist jedoch jene Gesellschaftsclasse, die das Theater in Essek zu erhalten in der Lage ist, deutschsprechend, ein kroatisches Theater würde hier keine zwei Monate, selbst mit bedeutender Subvention existieren können, weil für das kroatische Drama noch kein Publikum vorhanden ist.¹⁷⁵

Im Gegensatz zur prodeutschen Stellung, die aus der *Drau* ertönte, hob die ebenfalls deutschsprachige Zeitung *Slavonische Presse* die Vorteile einer Pluralisierung der Theaterlandschaft hervor und wies auf die bereits stattfindenden Transformationen der kulturellen Identitäten hin:

¹⁷⁴ Wie viel Gefährdungspotenzial der Banus und die regierende Partei in der Nationalkultur sahen, beweisen zahlreiche Verbote. Diese betrafen insbesondere die kroatischsprachige Presse, die in Osijek erst ab 1902 kontinuierlich herausgegeben werden durfte. Das Wirken der nationalen Kulturvereine wie die Kroatische Lese-gesellschaft oder der Gesangsverein *Linde* wurden mehrfach verboten. Auch die Herausgabe der *Kroatischen Enzyklopädie* in Osijek wurde von der Politik verboten.

¹⁷⁵ *Die Drau* vom 26.07.1887, Titelseite („Theater“). Siehe auch die *Drau* vom 23.06.1878 („Von heute und gestern“).

Durch das Inslebetreten einer kroatischen Bühne in Essegg würde die deutsche Theater-Saison [sic.] alljährlich eine bedeutende Abkürzung erfahren, doch glauben wir, daß dies nur im eigenen Interesse derselben gelegen sein könnte. In Essegg kann ein deutsches Theater ohne Subvention absolut nicht sechs Monate existiren, [sic.] und nicht immer finden sich hochherzige Mäcene, welche bereit sind, Tausende von Gulden auf dem Alter der deutschen Muse zu opfern. Eher steht zu erwarten, daß eine dreimonatliche deutsche [sic.] und eine ebenso lange kroatische [sic.] Theater-Saison ihr genügendes Theater-Publikum finden dürften.¹⁷⁶

Die im oberen Zitat formulierte Idee einer geteilten deutsch-kroatischen Spielzeit zeigt, dass bereits Ende der 1880er-Jahre der Bestand einer ständigen deutschen Bühne in Osijek problematisch war. Trotzdem ist es unwahrscheinlich, dass die Publikumsverluste, mit denen das deutsche Theater kämpfte, mit dem Erstarken der nationalen Identität im Bezug standen. In der Volkszählung aus 1890 bestimmten 53 Prozent der Einwohner und Einwohnerinnen Deutsch und nur 28 Prozent Kroatisch als eigene Muttersprache. Die Zahlen liefern einen Orientierungswert, müssen aber mit Vorsicht gedeutet werden. Die Identität der angesiedelten Deutschen und Österreicher war genauso wie die der Kroaten eine vielschichtige und den Wandlungen unterliegende Größe. Eric Hobsbawm brachte diese Problematik auf den Punkt, als er schrieb, dass die Identifikation mit der Nation nicht alle anderen Identifikationen ausschließe, die ein gesellschaftliches Wissen ausmachten und dass sie sich immer mit Identifikationen anderer Art verbinde (Hobsbawm 1992, 22). Mit anderen Worten, die Identifikation mit der kroatischen nationalen Identität schließt nicht die Identifikation mit der deutschen Sprache und Kultur aus, genauso wie die deutsche Nationalität nicht das Interesse für kroatische Sprache und Kultur ausschließt.

Der Bezug zwischen Sprache, Nation und Identität war in der sozialen Praxis viel komplizierter als in öffentlichen Debatten und Ergebnissen der Volkszählungen. Das angestrebte Ideal von einem Volk, einer Sprache und einer Kultur galt weder für die Einheimischen – die das deutsche Kulturgut assimilierten – noch für die angesiedelten Deutschen, Österreicher und Juden, deren Nachwuchs sich immer stärker mit der neuen Heimat, ihrer Sprache und Kultur identifizierte. Das multiethnische Zusammenleben in Osijek war von „kulturellen Plurivalenzen“ (Csáky et. al. 2004, 19) und „Mehrfachidentitäten“ (Csáky 2002, 41) gekennzeichnet. Die Einwohner bewegten sich „gleichzeitig in mehreren Kulturen“ (Csáky 2002, 41). Ein Ergebnis davon war auch die Praxis der Mehrsprachigkeit. Die „Muttersprache reduzierte sich [...] nicht bloß auf eine einzige, von früher Kindheit an erlernte Sprache, sondern konnte die Kenntnisse mehrerer Sprachen beinhalten“ (Csáky 2002, 45). Solche Mehrfachidentitäten waren in den multiethnischen Zentren wie Osijek nicht die Ausnahme, sondern die Regel, wie

176 *Slavonische Presse* vom 17.05.1887, keine Seitennummerierung („Ein National-Theater in Essegg“).

es der Kulturhistoriker Moritz Csáky in zahlreichen Arbeiten zur Habsburgermonarchie überzeugend darstellte (vgl. Csáky 1998, 188).

Die steigenden Produktionskosten bei gleichzeitig sinkenden Publikumszahlen machten den Erhalt des deutschen Theaters in Osijek im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts von einer öffentlichen Subventionierung abhängig. Die Frage der städtischen Förderung der deutschen Kultur war jahrelang ein umstrittener Gegenstand der politischen Debatte. Während in der Presse die Erhaltung des deutschen Theaters mit Nachdruck befürwortet wurde, war die Stellungnahme der Stadtväter äußerst zwiesgespalten. Die Schlüsselfrage im Stadtmagistrat lautete: Darf eine kroatische Stadt das deutsche Theater subventionieren? Diese Frage stand im unmittelbaren Zusammenhang mit der Frage nach der Funktion der Kunst in der Gesellschaft. Hat die Kunst einen universellen, apolitischen Charakter oder ist sie ein Ausdruck der nationalen Identität und der herrschenden politischen Verhältnisse? Von zentraler Bedeutung war weiterhin die Frage, inwieweit die Pflege der fremden Kultur die Entwicklung und Institutionalisierung der Nationalkultur beeinflusst und einschränkt.

Wie heikel die Frage der Subventionierung des deutschsprachigen Theaters im Osijeker Magistrat war, wie politisch ihr Inhalt, zeigt das lange Schweigen der Stadtväter. Obwohl in der Öffentlichkeit eine langjährige Debatte geführt wurde,¹⁷⁷ fing der Magistrat erst 1888 an, sich intensiver mit dieser Frage auseinanderzusetzen. Der Auslöser war die drohende Insolvenz des Theaterdirektors Anton Bendelmayer, der seit Oktober 1888 das Osijeker Theater leitete und eine Reihe bemerkenswerter Inszenierungen realisierte. Trotz eines hervorragenden Sprech- und Musiktheaters konnte Bendelmayer vier Monate nach dem Beginn der Spielzeit die Gagen und Tageskosten aus Kasseneinnahmen nicht mehr bezahlen. Die Deckung der Kosten war nur bei fortwährend sehr gut besuchten Aufführungen zu leisten. Der Vize-Bürgermeister Josef Sedlakovich reagierte auf die Insolvenz und stellte im Budget-Ausschuss des Gemeinderates einen Antrag auf eine kontinuierliche Unterstützung des Theaters durch die Stadt in Höhe von eintausend Forinten pro Spielzeit. Doch auch diese „geringfügige materielle Unterstützung“¹⁷⁸ war umstritten und wurde erst 1891 einmalig bewilligt.¹⁷⁹

Für die Geschichte der Osijeker Kulturpolitik ist das Jahr 1893 von besonderer Bedeutung. Mit diesem Jahr fing die Stadt an, das deutsche Theater kontinuierlich zu subventionieren. Die Auswahl des Theaterdirektors und die Vergabe der Spielkonzession fiel in den Zuständigbereich der Stadt. Im Jahr 1893 übernahm die Stadt auch

177 Siehe z.B. *Slavonische Presse* vom 11.04. und 18.04.1886, Titelseite („Vom Tage“); *Die Drau* vom 26.06.1887, Titelseite („Theater“); 27.11.1887, keine Seitennummerierung („Vom Theater“); 25.03.1888, Titelseite („Vom Theater“); 22.04.1888, Titelseite („Theatralisches“); 25.11.1888, Titelseite („Theater“).

178 *Slavonische Presse* vom 30.12.1888, Titelseite („Vom Tage“). Siehe auch *Die Drau* vom 30.12.1888, keine Seitennummerierung („Subventionierung des hiesigen Theaters“).

179 Siehe *Die Drau* vom 06.01.1891, 2 („Die städt. Subvention für das Theater“).

die Aufgabe, das Theater zu verpachten.¹⁸⁰ Als Pächter des Theaters wurde es für die Stadt einfacher, die Subventionierung des deutschen Theaters zu rechtfertigen. Die Fördermittel blieben erst sehr gering und betragen vor 1901 lediglich eintausendfünfhundert Forinten für eine sechsmonatige Spielzeit. Wie klein die Förderung war, zeigt der Vergleich mit der Monatsgage eines Opernsängers, der in Osijek bis zu zweihundert Forinten verdiente. Die Theaterunternehmer mussten die Kosten eines Personals von durchschnittlich vierzig bis sechzig Personen aus Kasseneinnahmen tragen. Dazu kamen die hohen Produktionskosten, begleitet von Heizungs- und Beleuchtungskosten sowie Feuerwehr- und Polizeigebühren.

Die nächste Wende in der städtischen Kulturpolitik erfolgte in der Spielzeit 1897/1898. Obwohl sich mehrere deutsche Theaterdirektoren um die Leitung des Stadttheaters bewarben, wurde das Theater vom Magistrat zum allerersten Mal in seiner Geschichte nicht an eine deutschsprachige Gesellschaft, sondern an das serbische Nationaltheater aus Novi Sad vergeben. Erwähnenswert ist, dass der Beschluss des Magistrats durch finanzielle und nicht ideologische Interessen zustande kam. Die serbische Gesellschaft verlangte für eine dreimonatige Spielzeit eine Subvention von lediglich siebenhundertfünfzig Forinten, während das in Osijek bereits etablierte Direktorpaar Mizzi Korff und Eduard Vollbrecht für eine viermonatige Spielzeit eintausendfünfhundert Forinten beantragte.¹⁸¹

Der Beschluss des Magistrats war richtungsweisend und beendete die Monopolstellung der deutschsprachigen Bühne. Das serbische Theater war ab der genannten Spielzeit 1897/1898 kein gelegentlicher Gast mehr, sondern avancierte zu einem Spielzeit-Konkurrenten. Fast sechzig Jahre nach Zagreb, wo sich zwischen 1840 und 1860 das deutsche und das kroatische Theater die Bühne teilten, kam es auch in Osijek zu einer ähnlichen Pluralisierung der Kulturverhältnisse. Die deutsche Tageszeitung *Die Drau* kommentierte die neuen Theatersituation folgendermaßen:

In den allernächsten Tagen wird an das Publikum die Einladung zum Abonnement ergehen, und an den in Essek lebenden Serben und Kroaten liegt es nun zu beweisen, daß in der Hauptstadt Slavoniens der Bestand einer dreimonatlichen serbisch-kroatischen Bühne möglich ist. Von dem Resultate dieses erstjährigen Versuches dürfte es wohl abhängen, ob der unfreiwillig eingeschlagene Modus der serbisch-deutschen Saison auch für die Zukunft beibehalten werden wird.¹⁸²

180 Von 1866 bis 1893 war das Osijeker Stadttheater eine Aktiengesellschaft, von 1893 bis 1907 stand es im Privateigentum und wurde an die Stadt verpachtet. Konkret bedeutete das, dass die Stadt das Stadttheater vom aktuellen Privateigentümer pachtete und es dann weiter an einen Theaterdirektor vermietete. 1907 ging das Theater ins Staatseigentum über und wurde zum Nationaltheater erkoren.

181 Siehe darüber die Sitzungsprotokolle des Stadtmagistrats vom 28.05.1897 und 27.07.1897 in: Staatsarchiv Osijek, Sammlung HR-DAOS-10, Schachtel 6071. Siehe in derselben Quelle auch die Bewerbung der Theaterdirektoren Mizzi Korff und Eduard Vollbrecht um die Vergebung des Theaters für die Spielzeit 1897/1898 vom 14.05.1897.

182 *Die Drau* vom 14.09.1897, 3 („Serbisches Theater in Essek“).

Die erste serbische Spielzeit, die von Oktober bis Dezember 1897 dauerte, war erfolgreich und führte eine Wende in der städtischen Kulturpolitik herbei. Im Februar 1898 erlassen die Stadtväter den Beschluss über die abwechselnde Spielzeit. Das Theater war von nun an abwechselnd ein Jahr an eine deutschsprachige und das Jahr danach an eine kroatisch- oder serbischsprachige Gesellschaft zu vergeben. Dieser Beschluss kam mit einer sehr knappen Mehrheit zustande. Wie aus dem Sitzungsprotokoll hervorgeht, stimmten vierzehn Abgeordnete gegen und fünfzehn für die abwechselnde Vergabe des Theaters an deutsche und „nationale“ Gesellschaften.¹⁸³ Das sehr knappe Abstimmungsergebnis zeigt, dass die Kulturpolitik am Ende des 19. Jahrhunderts ein äußerst sensibles und konfliktreiches Thema im Magistrat darstellte. Der Zwiespalt zwischen den Befürwortern der deutschen und der nationalen Kultur war so ausgeprägt wie noch nie zuvor. Trotzdem zeigt dieser Beschluss, mit dem die Gleichstellung der deutschsprachigen und „nationalen“ Gesellschaften sichergestellt wurde, dass die Förderung der Nationalkultur und ihre Institutionalisierung zu einem Gegenstand sowie einer Aufgabe der Behörden und der politischen Autoritäten geworden ist. Zehn Jahre nach der Auflösung des ersten Osijeker Theater-Komitees im Jahr 1888 war die Frage des kroatischen Theaters in Osijek keine Privatinitiative renommierter Bürger mehr, sondern avancierte zum zentralen Anliegen, mit dem sich von nun an die obersten Stadtorgane auseinanderzusetzen hatten.

Zu den wichtigsten Verfechtern des kroatischen Theaters im Osijeker Magistrat zählte der serbische Abgeordnete und der Präsident des kroatischen Landtags Vaso Gjurgjević. Wie kein anderer der Stadtväter kämpfte er mit Nachdruck für die Institutionalisierung des kroatischen Theaters und gegen die Förderung des deutschen. Immer wieder hob er in den Magistratssitzungen hervor, dass die Aufgabe der städtischen Kulturpolitik nicht darin bestehe, den Erhalt einer Fremdkultur zu sichern, sondern „Mittel und Wege“ zu finden, wie man einer ständigen kroatischen oder serbischen Theatertruppe in Osijek den Bestand ermöglichen könne.¹⁸⁴ Gjurgjevićs Devise lautete, die Aufgabe der institutionellen Kulturpolitik sei, die nationalen Interessen zu vertreten, auch dann, wenn die Stadtbevölkerung eine multinationale sei.

Die Gründung des kroatischen Theaters sowie der weitere Erhalt des deutschsprachigen stellten am Ende des 19. Jahrhunderts die Schlüsselfragen dar, mit denen sich die höchsten Stadtorgane in Osijek intensiv auseinandersetzten. Der Stellenwert der deutschen und kroatischen Kultur sowie die Änderungen der kollektiven Identitäten und der Generationswechsel, der sich sowohl im kulturellen als auch im politischen Bereich vollzog, bestimmten die Debatten im Osijeker Stadtmagistrat. Der Bürgermeister Constantin Graff nahm eine Vermittlerrolle zwischen den nationalen Forderungen und den Hütern der deutschen kulturellen Identität ein. Seinen Bemühungen zu ver-

183 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 25.02.1898, Punkt 4, in: Staatsarchiv Osijek, Sammlung HR-DAOS-10, Schachtel 6071. Siehe auch *Die Drau* vom 27.02.1898, 6. („Eine Theaterdebatte“).

184 Siehe das Protokoll der Magistratssitzung veröffentlicht in der *Drau* vom 29.11.1898, 3. („Eine Theater-Debatte im Gemeinderathe“).

danken ist auch die Aufrechterhaltung der Stadt-Subvention für die ständige deutschsprachige Bühne bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1907.

Anders als in Zagreb ging die Initiative für die Änderung der kulturellen Verhältnisse und die Institutionalisierung der kroatischen Kultur im multiethnischen Osijek nicht aus dem Theaterpublikum hervor. Im Unterschied zu Zagreb, wo nach dem Zusammenfall des Neoabsolutismus 1860 das deutsche Theater vom Publikum systematisch boykottiert wurde und die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen lautstark gefordert sowie letztlich erkämpft wurde, gab es in Osijek nie Demonstrationen gegen das deutsche Theater. Ganz im Gegenteil, gerade die zwei letzten deutschsprachigen Spielzeiten zählten zu den künstlerisch erfolgreichsten und meist besuchten Spielzeiten in der bisherigen Theatergeschichte der Stadt. Diese Tatsache zeigt, dass die „Mehrfachidentitäten“ (Csáky) am Ausgang des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts weiterhin sehr stark präsent waren und zwar nicht nur unter den deutschstämmigen Migrant*innen, sondern auch unter ihren in Kroatien aufwachsenden Kindern sowie der einheimischen Bevölkerung.

Es gehört zu historischen Paradoxen, dass der Theaterdirektor Edmund Spillern in der letzten deutschsprachigen Spielzeit in Osijek 1906/1907 einen finanziellen und künstlerischen Erfolg erzielte, wie kaum ein anderer Leiter der deutschsprachigen Bühne in Osijek zuvor. Ausgerechnet seine Spielzeit war die letzte in deutscher Sprache. Im Rückblick eines anonymen Rezensenten auf die vergangene Theaterspielzeit war im Osijeker Tagblatt *Slavonische Presse* zu lesen:

Am Montag haben sich die Pforten des Essegger Stadttheaters, nach einer der günstigsten Saisonen, die die Annalen des Essegger Theaters seit wohl vollen 20 Jahren zu verzeichnen haben, geschlossen. [...] eines solchen Geschäftes, wie es Direktor Spillern machte, vermocht sich keiner zu rühmen. Man legt sich unwillkürlich die Frage vor, worin dieser plötzliche Umschwung in dem Theaterbesuche bestehen mag!¹⁸⁵

Die Schließung der ständigen deutschsprachigen Bühne in Osijek 1907 war keine Folge der Publikumsverluste. In einer multiethnischen Stadt mit kaum siebenundzwanzigtausend Einwohnern war es unmöglich, zwei permanente Spielstätten am Leben zu erhalten. Das große Interesse, das das Publikum für die letzten deutschen Spielzeiten zeigte, bewies, dass das deutsche Theater in Osijek für die große Mehrheit des Publikums nicht eine politische, sondern in erster Linie eine unterhaltende, bildende und künstlerische Funktion ausübte.

Das künstlerische Renommee und das zahlreiche Stammpublikum machten das deutschsprachige Theater zu einem gefährlichen Konkurrenten des Nationaltheaters. Die Theaterdirektoren wie Edmund Spillern oder Otto Milrad, die über ein gutes Ensemble, einen abwechslungsreichen Spielplan und attraktive Novitäten verfügten,

185 *Slavonische Presse* vom 27.03.1907, 4 („Theater“).

erfreuten sich in Osijek am Anfang des 20. Jahrhunderts eines regen Publikumsinteresses. Die deutsche Kultur blieb auch in einer Zeit, in der der Nationalismus und die Nationalkultur einen neuen Aufschwung erfuhren, weiterhin ein prägender Bestandteil der kollektiven Identitäten sowie der sozialen Praxis. Solche Mehrfachidentitäten, die in einer multiethnischen kroatischen Stadt, die Dominanz einer „fremden“ Kultur sicherten, sind mit den neuen politischen Tendenzen am Anfang des 20. Jahrhunderts problematisch geworden.

Nach dem Fall Khuen Hédervárys 1903 wurde die Stärkung der politischen Souveränität Kroatiens im Rahmen der ungarischen Monarchie-Hälfte zum politischen Gebot der Stunde erklärt. Hand in Hand mit der Erlangung der politischen Souveränität ging die kulturelle Homogenisierung. Ihr Ziel bestand darin, die bislang selbstverständlichen Mehrfachidentitäten und die dominante Position der deutschen Kultur durch eine homogene Nationalkultur zu ersetzen. Die Bedeutung der kulturellen Homogenisierung im Prozess der Nationsbildung brachte Ernest Gellner auf den Punkt, indem er unterstrich, „daß soziale Bindung von kultureller Übereinstimmung abhängt“ bzw. dass die Legitimität einer Nation daraus erwächst, dass „die betroffenen Gruppenmitglieder dieselbe Kultur teilen“ (Gellner 1999, 17). Im Prozess der kulturellen Homogenisierung bekam das Nationaltheater in Osijek eine Schlüsselrolle. Diese Entwicklung und Problematik werden eingehend in Kapiteln 3.6 und 3.7 behandelt. Bevor ich zu dieser Problematik übergehe, will ich zuerst die Aufmerksamkeit auf einige prägende ästhetische Besonderheiten des deutschen Theaters in Osijek lenken, um auf diese Weise auch seine lange Anziehungskraft in der heterogenen Stadtbevölkerung begründen zu können.

3.3 Künstlerische Höhepunkte des deutschsprachigen Theaters in Osijek

3.3.1 Zeitalter der Operette und ihre publikumsbildende Funktion

Die ästhetischen Besonderheiten des deutschsprachigen Theaters in Osijek wie Spartenorganisation und Spielplanpolitik, Zusammensetzung des Ensembles und Biografie der Künstler und Künstlerinnen sowie Inszenierungspraxis und technische Ausstattung der Bühne stellen bis heute ein signifikantes Forschungsdesiderat dar. Auch in dieser Studie stehen sie nicht im Mittelpunkt des Interesses. Trotzdem wird in diesem Unterkapitel eine kurze Darstellung der Spartenorganisation und Spielplangestaltung vorgenommen, da diese zwei Faktoren eine Schlüsselrolle bei der Hervorbringung und Erhaltung des Publikums spielten. Die Untersuchung fokussiert sich auf die Zeit der Jahrhundertwende, weil das ständige deutschsprachige Theater in diesem Zeitraum in ästhetischer Hinsicht bemerkenswerte Erfolge erzielte, die bis heute ein Desiderat der Forschung darstellen.

Die Direktoren der deutschsprachigen Theatergesellschaften, die in den habsburgischen Provinzstädten arbeiteten, mussten für jede Spielzeit in der Regel ein neues Ensemble bilden. Wie bereits hervorgehoben wurde, besaßen fast alle Monarchie-Städte mit mehr als zehntausend Einwohnern im 19. Jahrhundert ein Theater oder adaptierte Räumlichkeiten für Theatervorstellungen. Obwohl das Theater zu den wichtigsten Unterhaltungsformen der urbanen Gesellschaft zählte, hatten nur wenige Bühnen in den großen Residenzstädten wie Wien, Budapest und Prag ein ständiges Ensemble. Vor diesem Hintergrund gewann die Arbeit der Theateragenten eine außerordentliche Bedeutung. Sie vermittelten unzählige Job suchende Schauspieler und Schauspielerinnen an die Provinz-Theater der Monarchie.¹⁸⁶

Der Spielplan einer habsburgischen Kleinstadt umfasste das Sprechtheater, das Musiktheater und die Posse. Die durchschnittliche Größe des Ensembles betrug dreißig bis sechzig Mitglieder. Häufig mussten die Theaterdirektoren auch ein Orchester sowie Balletttänzer und -tänzerinnen engagieren. Ein gutes Drei-Sparten-Ensemble für nur eine Spielzeit an einem Provinztheater zu gewinnen, war keine einfache Aufgabe.

Mit der Modernisierung im Transportwesen und der einfacheren Erreichbarkeit von Theatermetropolen wie Wien, Berlin und Paris stiegen auch die künstlerischen Ansprüche des Provinzpublikums. Der Besuch der Residenzbühnen, der früher ein Privileg der Wenigen war, wurde mit der Eisenbahn für viele möglich. Mit den neuen Erfahrungen stiegen auch die Erwartungen. Bei wesentlich niedrigeren Eintrittspreisen und kaum vorhandenen Reprisen erwartete das Publikum einer Provinzbühne Leistungen, die sich mit denen einer Residenzbühne messen ließen. Insbesondere im Bereich des Musiktheaters forderte das Osijeker Publikum erstklassige Kräfte und Inszenierungen. Die Operette war im ausgehenden 19. Jahrhundert auch in Osijek ein Publikumsmagnet und von ihrer Besetzung hing der Erfolg der Spielzeit ab. Dass die hier engagierten Künstler und Künstlerinnen tatsächlich ausgezeichnet waren, zeigen die Gastspiele der renommierten Wiener Opern- und Operettensänger. Im Unterschied zu den Gastspielen im Bereich des Sprechtheaters, in dem das Ensemble mit den Gästen den Schritt meistens nicht mithalten konnte, waren im Musiktheater solche auffälligen Differenzen sehr selten. Ganz im Gegenteil, im direkten Duell mit den Wiener Gästen konnten die hier engagierten Kräfte ihr Können zur vollen Entfaltung bringen.

Im Rahmen des Gastspiels der Wiener Hofopernsängerin Fanny Mora im Jahr 1899 kamen beispielsweise die hervorragenden Gesangsqualitäten der in Osijek engagierten Sopranistin Angela Victori, Altistin Emmy Rotta und des Tenors Krause zum vollen Ausdruck. In Verdis *Troubadour*, Halévys *Jüdin* und Goldmarks *Heimchen am Herd* bewiesen sie sich als gleichwertige Partner der Wiener Opern-Diva. Auch andere Stars der Wiener Hofoper wie Lili Lejo oder Josi Petru fanden in Osijek beste „Mitspieler“. Gounods *Faust* war 1900 in der Besetzung mit Lili Lejo, Josef Rust (Tenor) und Ignaz

¹⁸⁶ Über die Rolle und Bedeutung von Theateragenten und Theateragentinnen bei der Verbreitung des professionellen Theaters und im Prozess der kulturellen Assimilationen schreibt ausführlich Leonhardt (2018).

Robicek (Bass) ein künstlerisches Ereignis. Es war nicht nur die Wiener Soubrette Mila Theren, die während ihres Gastspiels im Osijeker Publikum für Furore sorgte, sondern in gleichem Maße auch ihre Mitsinger und Mitsingerinnen – die hier fest engagierte Soubrette Anny Heiter und das international renommierte Sängerpaa Louise Lingg und Rudolf del Zopp.

Telefon Nr. 176. Telephone Nr. 176.

Kazaliste sl. i kr. grada Osieka. Theater der kgl. Freistadt Essek.
Ravnatelj: OTTON MILRAD. Direction: OTTO MILRAD.

14. predstava izvan predbrojei. 14. Suspensu-Vorstellung.
Predmost par. Vorrecht gerader Tag.

U sriedn, dne 30. studena 1904. — Mittwoch, den 30. November 1904.

II. Gastspiel der
Operetten-Soubrette MILA THEREN
vom k. k. priv. Theater a. d. Wien in Wien.

DIE GEISHA
ili — oder
Povjest jedne japanske čajarnice. — Die Geschichte eines japanischen Theehauses.

Operette in 2 Akten von Owen Hall. Deutsch von C. M. Rohr und Julius Freund. Musik von Sidney Jones.
Dirigert: Capellmeister Richard Staps. Regie: Friedrich Müller.

PERSONEN:

Lieutenant Reginald Fairfax, — Lieutenant Kroyville, — Lieutenant Cunningham, — Lieutenant Grimston, — Oberst — — — — — Wun-Hai, ein Chinese, Eigenthümer des Thee- Hauses — — — — — Marquis Inari, Polizeipräsident und Gouverneur einer japanischen Provinz — — — — — Lieutenant Matsuo, von der kaiserlich japanischen Armee — — — — — Lady Constantine Wynne, eine englische Lady, welche in ihrer Vacht die Welt bereist — — — — —	Rudolf del Zopp Hans Werner August Sauer Steffl Monberger Julius Zich Friedrich Müller Emil Linden Leni Lehmann	Molly Seamore, Marie Worthington, Edith Grant, Juliette, eine Französin, im Theehause als Moosend oder Theesüßchen angestellt — — — — — O Mimosa San, Geisha, Sängerin im Theehause O Kiku San, Chrysanthemum — — — — — O Nana San, Blüthe — — — — — O Kinuko San, goldene Harle — — — — — O Komurasaki San, Veilchen — — — — — Nami, japanische Brautjungfer — — — — — Takemura, Polizeisergeant — — — — — Erster, — — — — — Zweiter, — — — — — Dritter, — — — — — Knecht, — — — — —	ihre Freundinnen — — — — — Hans Viciu Sofie Horwath Tilde Halpern Louise Lingg Maria Müller Marika Blumä Grete Albrecht Zeline Finkhoff Erna Schindler Carl Göttele Otto Kammä Carl Kammä Franz Luth
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Damenstimm, Cuckis, Japaner, Japanesinnen, Wachen. — Das Stück spielt ausserhalb
 der laut Vertrag mit Europa festgesetzten Grenzen. — Zeit: Die Gegenwart.
 * * * Molly Seamore * * * Mila Theren als Gast.
 Die vorkommenden Tänze und Gruppierungen sind vom
 Regisseur Friedrich Müller einstudirt.

Ullazne cene u krunskoj vriednosti:
 Lada u prvomjstu 10 i 1. lara, na 4. redno K 100. — Spaldno u ladi za goste
 K 40. — Spaldno u parketu u 1. do 6. reda K 200, od 7. reda pokasiti
 K 20. — Završno spaldno na balkon K 100. Spaldno na galeriji 50 fl.
 Ullazna u osvoji parket K 8. — Dljeđi 1. vopjeđe ulaznice 50 fl.
 Ullazna na stopnja galeriji 40 fl.

Predhijeljena mjesta ostaju samo do 10 sati na dan pred-
 stave rezervirani.

Preise der Plätze in Kronenwährung:
 Erste Loge im 1. Stock oder Parterre für 4 Personen K 100. — Ein Fremden-
 Loge K 40. — Ein Separat in den ersten sechs Reihen K 20.00. Ein
 Loge K 10. — Ein Separat in den ersten sechs Reihen K 10.00. Ein
 Separat von der 7. Reihe ab K 8. — Gallerie-Separat K 5.00. Gallerie-
 Parterre 50 h. Parterre-Erste K 8. — Gallerie- und Soubrette-Karten im
 Saal 50 h. Gallerie-Erste 40 h.
 Vorgemerke Plätze werden nur bis 10 Uhr am Tage der
 Vorstellung reservirt.

Garderobe po komadu 10 fl. **Garderobe per Stück 10 Heller.**

Suspensu-Vorstellung. **Donnerstag,** **Vorrecht ungerader Tag.**
Letztes Gastspiel **Operetten-Soubrette Mila Theren**
 stepe Novitiat
 30. November 1904. vom k. k. priv. Theater a. d. Wien
 in Wien.
 Operetten-Novitiat!

Abb. 10: Theaterzettel der Aufführung *Die Geisha* (1904). Theatergesellschaft von Otto Milrad. Eigentum des Staatsarchivs Osijek

Es war keine Seltenheit, dass die in Osijek gastierenden Musik-Stars, die ein Engagement an viel größeren Bühnen innehatten, von den Mitgliedern des Osijeker Musiktheaters überflügelt wurden. Ein Beispiel dafür lieferte das Gastspiel der renommierten österreichischen Sängerin Olga von Türk-Rohn, die in Osijek von der jungen und am Anfang ihrer Bühnenkarriere stehenden Amalia Carneri weit übertröffen wurde.

Die Erfolge, die das deutschsprachige Musiktheater in Osijek feierte, wurden in der kroatischen Musik- und Theaterwissenschaft fast ausschließlich mit der langjährigen Direktion des deutschen Kapellmeisters und Theaterdirektors Julius Schulz in Verbindung gebracht (vgl. Gojković 1997). Die unter ihm verwirklichte Spielzeit 1893/1894 mit einer Reihe an musterhaften Opernvorstellungen und großen Sängern und Sängerinnen wie Fanny Mora, Tenor Alfieri und Bass Alexander Alexy gehört zweifellos zu den Höhepunkten des Osijeker Musiktheaters. Trotz der besonderen Bedeutung, die Julius Schulz im Musikleben Osijeks einnimmt, muss hier hervorgehoben werden, dass mit Franz Schlesingers Direktion in der Spielzeit 1896/1897 eine Glanzzeit des Musiktheaters begann, die bis zur Auflösung des deutschen Theaters in Osijek 1907 andauerte. In dieser Zeit kam eine Reihe an außergewöhnlichen Leistungen im Musiktheater zustande. Die Direktoren wie Franz Schlesinger, Anton Galotzy, Josef Rust, Rudolf Barta und Engelbert Warbeck, Otto Milrad und Edmund Spillern vermochten es, mit den erstklassigen Sängerkräften, anspruchsvollen Inszenierungen und einem abwechslungsreichen sowie aktuellen Spielplan ein ständiges Operetten- und Opernpublikum zu bilden und aufrechtzuerhalten. Ihre Arbeit und ihre künstlerischen Leistungen waren jedoch bislang kein Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses.

Das Musiktheater nahm in Osijek eine Schlüsselrolle bei der Erhaltung des deutschsprachigen Theaters ein. Aus diesem Grund war die Pflege der Operette von besonderer Bedeutung bei der Gestaltung des Spielplans.¹⁸⁷ Das war keine Besonderheit Osijeks. Die Operette war im ausgehenden 19. Jahrhundert monarchieweit das populärste Theatergenre der Zeit. In Wien spielte sie seit den 1860er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg die Schlüsselrolle bei der Gestaltung der Spielplanpolitik. Die ursprünglichen Sprechtheater wie das Carltheater und das Theater an der Wien entwickelten sich zu Operettenbühnen par excellence. Darüber hinaus entstanden um die Jahrhundertwende in Wien mehrere neue Theater, die sich ausschließlich der Operette widmeten. Die enorme Popularität der Operette zwang auch die klassischen Sprechbühnen wie das Theater in der Josefstadt dazu, diese populäre Musikgattung in den Spielplan aufzunehmen. Ohne Operette war ein ständiges Publikum, wie es die Theaterwissenschaftlerin Marion Linhard in einer aufschlussreichen Studie über die Wiener Theaterlandschaft des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zeigte, kaum aufrechtzuerhalten: „Die Operette war [...] von einem modischen Importartikel aus Paris zu einem entscheidenden Element des Fremd- und Selbstbildes der Stadt Wien, zu einem Teil der Wiener Identität geworden.“ (Linhardt 2006, 53).

Linhardts These über die identitätsstiftende Kraft der Wiener Operette gilt auch für Osijek. Die Besonderheit und die Kraft der Operette war mit ihrem Publikum eng verbunden. Die Operette zog ein heterogenes Publikum an, das sich aus allen Schichten und Ethnien der multikulturellen Stadtgesellschaft zusammensetzte. Anders als

¹⁸⁷ Wie stark vertreten die Operette bei der Spielplangestaltung war, zeigt die Tabelle „Spielplanpolitik am Osijeker Stadttheater von 1896–1907“. Siehe Kapitel 3.3.2.

klassische Stücke, Possen oder zeitgenössische Dramatik, die nur bestimmte Teile des Publikums ansprachen, gehörten zum Operettenpublikum alle Kreise der Osijeker Gesellschaft: Gebildete und Ungebildete, Ober-, Mittel- und Unterschicht, Einheimische und Migranten. Die Operette war Massenkunst. Ihr Ziel war der kommerzielle Erfolg und ihre Ideologie, sämtliche Gesellschaftsschichten für das Theater zu gewinnen. Davon zeugen auch die niedrigen Preise für Stehparterre und Galerie sowie die für die ärmeren Schichten speziell eingeführten Nachmittags- und Volksvorstellungen. Solche Angebote, die sich auch in Osijek einer langen Tradition erfreuten, machten es auch für die Geringverdienenden möglich, in den Genuss der Operetten gegen minimale Eintrittspreise zu kommen.

Der große Erfolg der Operette in der multiethnischen Gesellschaft Osijeks stand auch mit ihrer Ästhetik im Zusammenhang, bei der die Musik, der Tanz und die optischen Sensationen den Schwerpunkt bilden. Nicht weniger wichtig als Mittel, die Auge und Ohr ansprechen, waren – wie es auch Marion Linhardt hervorhob – das neue Lebensgefühl, das die Operette in sittlicher Hinsicht verbreitete sowie die politischen und ideologischen Inhalte der Operette (Linhardt 2006, 6–18). Franz Lehárs *Lustige Witwe*, die das Thema des allgemeinen Wahlrechts behandelt, feierte in Osijek 1907 Riesenerfolge. Im Zeitraum vom 19. Januar bis zum 24. März erlebte Franz Lehárs *Lustige Witwe* zwölf Aufführungen vor stets ausverkauftem Haus – eine Zahl, derer sich kaum eine andere Inszenierung in der winzigen Provinzstadt rühmen kann. Die musikalische Attraktivität der Operette traf den Geist der Stunde. Die bereits hervorgehobene Frage des allgemeinen Wahlrechts dominierte wie kaum ein anderes politisches Thema die Osijeker Wirklichkeit. Gerade in dieser Zeit befanden sich die Aufstände der sozialistischen Arbeiterschaft und ihr Kampf um das Wahlrecht auf dem Höhepunkt.

Es ist interessant und bedeutend, dass der allergrößte Teil des Osijeker Operetten-Repertoires aus den Werken der Wiener Komponisten bestand. Die Werke Jacques Offenbachs, die vor 1895 zusammen mit Johann Strauss im Operettenspielplan dominierten, wurden ab 1895 wesentlich seltener gespielt. Für den Spielplan sind Kanonwerke kennzeichnend, die in jeder Saison mindestens einmal aufgeführt werden mussten. Dazu gehörten in erster Linie Johann Strauss' *Zigeunerbaron* und *Fledermaus*, Karl Millöckers *Bettelstudent* und Karl Zellers *Vogelhändler*. Neben den großen Namen der Wiener Operette wie Strauss, Millöcker, Zeller und Suppè erfreute sich auch die jüngere, sogenannte „silberne“ Komponistengeneration¹⁸⁸ in Osijek einer großen Beliebtheit. Die Werke Franz Lehárs, Edmund Eyslers, Heinrich Reinhardts und Rudolf Raimanns erlebten in wenigen Spielzeiten eine für Osijek bemerkenswerte Aufführungszahl. Die österreichische Tönung des Osijeker Operetten-Repertoires ist sehr auffällig: Das Repertoire der Jahrhundertwende bestand fast ausschließlich aus den Werken der Wiener Komponisten. Die französische Operette gelangte im letzten

188 Über die „goldene“ Ära und die nachfolgende „silberne“ Ära der Wiener Operette schreibt ausführlich Linhardt (2006).

Jahrzehnt des alten und im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts immer seltener auf die Bühne. Offenbachs *Schöne Helena* und *Orpheus in der Unterwelt* waren die einzigen Operetten, die zweistellige Reprisen erreichten.

Die meist gespielten Operetten-Komponisten am Osijeker Theater

Komponist	Zahl der Aufführungen von 1896–1907
Johann Strauss	65
Karl Millöcker	55
Jacques Offenbach	32
Franz von Suppè	31
Karl Zeller	25
Franz Lehár	21
Heinrich Reinhardt	20

Tabelle 4: Die meist gespielten Operetten-Komponisten am Osijeker Theater

Die meist gespielten Operetten am Osijeker Theater von 1896–1907¹⁸⁹

Komponist	Operette	Theaterdirektion u. Aufführungszahl	Insgesamt
Johann Strauss	Fledermaus	Franz Schlesinger (1896/1897) 2 Auf. Anton Galotzy (1898/1899): 2 Auf. Josef Rust (1900) 3 Auf. Josef Rust (1901) 1 Auf. Rudolf Barta u. Engelbert Warbeck (1901/1902) 3 Auf., (1902/1903) 1 Auf. Adolf Rosée (1904) 2 Auf. Otto Milrad (1904/1905) 2 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 3 Auf.	19 Auf.
Johann Strauss	Zigeunerbaron	Franz Schlesinger (1896–1897): 1 Auf. Anton Galotzy (1898/1890): 4 Auf. Josef Rust (1900) 2 Auf. Josef Rust (1901) 1 Auf. Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1901/1902) 2 Auf. Adolf Rosée (1904) 2 Auf. Otto Milrad (1904/1905) 3 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 3 Auf.	18 Auf.
Sidney Jones	Die Geisha	Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1901/1902 EA) 10 Auf., (1902/1903) 4 Auf. Otto Milrad (1904/1905) 4 Auf.	18 Auf.
Richard Heuberger	Der Opernball	Anton Galotzy (1898/1890 EA) 4 Auf. Josef Rust (1900) 4 Auf., (1901), 2 Auf. Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1901/1902) 1 Auf., (1902/1903) 1 Auf. Adolf Rosée (1904) 2 Auf.	14 Auf.

¹⁸⁹ Die Aufführungszahlen wurden aus der Tagespresse und mittels erhaltener Theaterzettel generiert.

Komponist	Operette	Theaterdirektion u. Aufführungszahl	Insgesamt
Carl Ziehrer	Landstreicher	Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1901/1902 EA) 8 Auf., (1902/1903) 2 Auf. Adolf Rosée (1904) 1 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 3 Auf	14 Auf.
Franz von Suppè	Boccaccio, od. Der Prinz von Palermo	Anton Galotzy (1898/1890) 3 Auf. Josef Rust (1900) 1 Auf. Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1901/1902) 2 Auf. Otto Milrad (1904/1905) 3 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 3 Auf.	12 Auf.
Josef Strauss	Frühlingsluft	Adolf Rosée (1904 EA) 5 Auf. Otto Milrad (1904/1905) 3 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 4 Auf	12 Auf.
Heinrich Reinhardt	Das süße Mädl	Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1902/1903 EA) 8 Auf. Adolf Rosée (1904) 1 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 3 Auf.	12 Auf.
Franz Lehár	Die lustige Witwe	Edmund Spillern (1906/1907 EA) 12 Auf.	12 Auf.
Carl Zeller	Der Vogelhändler	Franz Schlesinger (1898) 1 Auf. Anton Galotzy (1898/1890): 1 Auf. Josef Rust (1900) 1 Auf. Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1901/1902) 3 Auf., (1902/1903) 1 Auf. Adolf Rosée (1904) 1 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 3 Auf.	11 Auf.
Jacques Offenbach	Orpheus in der Unterwelt	Josef Rust (1900) 3 Auf., (1901) 3 Auf. Rudolf Barta, Engelbert Warbeck (1902/1903) 1 Auf. Adolf Rosée (1904) 1 Auf. Otto Milrad (1904/1905) 1 Auf. Edmund Spillern (1906/1907) 2 Auf.	12 Auf.

Tabelle 5: Die meist gespielten Operetten am Osijeker Theater von 1896–1907

Die Bedeutung der Operette in der Theater- und Kulturgeschichte Osijeks stellt bis heute ein Forschungsdesiderat dar. Auch in der wichtigen Studie der Musikwissenschaftlerin Gordana Gojković (1996) über das deutsche Musiktheater in Osijek blieb die Operette am Rande des Interesses, ganz anders als die Oper, die als „hochwertige“ Gattung den Forschungsfokus bestimmt. Hier bedarf es dringend neuer Studien, die den Stellenwert der Operette in Osijek revidieren und ihrer Zugkraft aus einer transnationalen Perspektive unter Berücksichtigung der sozialen und ästhetischen Merkmale der Zeit nachgehen. Die Operette spielte die Schlüsselrolle in der Bildung und Aufrechterhaltung des Osijeker Theaterpublikums. Dieses Argument ist wichtig und genügend, um diese vernachlässigte Gattung von der Peripherie in den Fokus des Interesses zu rücken. Eine ausgezeichnete Grundlage und Ausgangspunkt für die Recherche bietet die außerordentlich reiche Theaterzettel-Sammlung, die sich im Eigentum des Slawonienmuseums Osijek befindet.

Theater der kgl. Freistadt Esseg.

Abonnement-Spende Nr. 113 Direction: Josef Rust. Abonnement-Spende Nr. 118

Mittwoch, den 28. März 1900:

Abschieds-Gastspiel der Hofopernsängerin Fräulein Lili Lejo.

Die Fledermaus

Komische Operette in 3 Acten nach Heilfink's Ballett, „Der Fledermaus“ frei bearbeitet von C. Hauff & F. Grotz. — Musik von Weizsäcker Johann Strauß

Mit neuer glänzender Ausstattung in Costümen und Decorationen.

PERSONEN:

Gräfin von Felsenheim, Komtesse	Luise	Luise Schöner	Alte, Wittwe
Prinz Greiner, Fidejussor	Luise Schöner	Prinz Greiner	Luise Schöner
Prinz Greiner, Fidejussor	Luise Schöner	Prinz Greiner	Luise Schöner
Prinz Greiner, Fidejussor	Luise Schöner	Prinz Greiner	Luise Schöner
Prinz Greiner, Fidejussor	Luise Schöner	Prinz Greiner	Luise Schöner

Adelle Fräulein Lili Lejo als Gast.

Im zweiten Act: „Königliche Polka“ getanzt von Minna Sargit und Anton Vogl, ferner „Nationalen“ eingeleitet von dem Dänen Lohse Verfall und Louise Dvorach. — Der kleine Tänzermeister: Liane Citta's.

Im dritten Act: „Frühlingssymphonie“ Walzer von Johann Strauss, berühmter Coloratur-Walzer gesungen von Fräulein LILI LEJO.

Die Götter:
„Gebüchtes aus dem Wälder“ Walzer von Johann Strauß.
„Korn aus dem Süden“

Wann Schlägt:
Johann Strauss und seine Werke.

Indigo	Orange	Grün	Blau	Rot	Gold	Silber	Platin
... (detailed list of Strauss works and prices)

Preise der Plätze:
Ein Platz in den ersten 4 Reihen 1.00, im Parterre 0.80, im Logenraum 1.20, im Balkon 0.60, im Zuschauerraum 0.40.

Cassa-Eröffnung 7 Uhr. Anfang präcise halb 8 Uhr Abends.

Abb. 11: Theaterzettel der Vorstellung Die Fledermaus (1900). Theatergesellschaft von Josef Rust. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek

Kazaliste si i kr. grada Osieka. Theat. der kgl. Freistadt Esseg.

Ravatelj: OTTO MILRAD. Direction: OTTO MILRAD.

II. predstava u predviđju. II. Abonnement-Vorstellung. Kassa-Tag.

Utorak, dne 1. studena 1904. — Dienstag, den 1. November 1904.

Zigeunerbaron

(Barun cigana)

Operette in drei Acten nach einer Erzählung M. Joki's von Schnitzer. Musik von Johann Strauß.

PERSONEN:

Gräfin Rosemayer, Obergöping des Tenors	Paul Lang	Sally, Zigeunerin	Carl Kramel
Conte Cassini, kingly Commisario	Carl Götzler	Frau, Zigeunerin	Robert Steinmann
Sander Barinkai, ein junger Knappe	...	Frau, Zigeunerin	Hugo Rieder
Karl Zeppe, ein rocher Schwelmer	...	Frau, Zigeunerin	Franz Lauff
...	...	Frau, Zigeunerin	Adolf Engel

Der Handlung: 1. Act: Im Tenors Comisario. 2. Act: In einem Zigeunerlager. 3. Act: In Wien. Zeit der Handlung: Gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Textbücher sind an der Cassa erhältlich.

Uzavne cene u krunskoj vrednosti:
Ein Platz in den ersten 4 Reihen 1.00, im Parterre 0.80, im Logenraum 1.20, im Balkon 0.60, im Zuschauerraum 0.40.

Preise der Plätze in Kronenwährung:
Ein Platz in den ersten 4 Reihen 1.00, im Parterre 0.80, im Logenraum 1.20, im Balkon 0.60, im Zuschauerraum 0.40.

Garderoba per komada 10 pl.
Die Tageskasse ist geöffnet Vormittags von 9 bis 12 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr.

Garderoba per Stück 10 Heller.
Die Tageskasse ist geöffnet Vormittags von 9 bis 12 Uhr und Nachmittags von 3 bis 5 Uhr.

12. Voreil. im Abson. **Mittwoch, den 2. November 1904.** Gardeder Tag.
ER und SEINE SCHWESTER.

Abend-Cassa-Eröffnung 7 Uhr. Anfang präcise halb 8 Uhr.

Abb. 12: Theaterzettel der Vorstellung Zigeunerbaron (1904). Theatergesellschaft von Otto Milrad. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek

Ein weiterer Aspekt, der bislang kein wissenschaftliches Interesse erlangen konnte, ist die Frage nach den Parallelen in der Spielplangestaltung zwischen Wien und Osijek. Solche Vergleichsstudien können wichtige Einsichten nicht nur in die Spielplanpolitik, sondern auch in die Mechanismen kultureller Assimilationen ermöglichen. Insbesondere die Spielplangestaltung liefert zahlreiche Zeugnisse für die Verbreitung von kollektiven kulturellen Identitäten, die Moritz Csáky in seiner aufschlussreichen Studie über die Ideologie der Wiener Operette unter dem Begriff gemeinsame „Mentalitätshorizonten“ behandelt (1998, 45). Der Stellenwert der Operette bei der Verbreitung der gemeinsamen kulturellen Identität des Reiches wurde bis heute nicht ausreichend erforscht.¹⁹⁰ Welchen außerordentlichen Beitrag zur kulturellen Identitätsstiftung sie leistete, hob auch der Kulturphilosoph László Mátrai hervor und betonte, dass die Wiener Operette den frühesten und längsten gemeinsamen kulturellen Ausdruck von Österreich-Ungarn darstellte (vgl. Csáky 1998, 35).

Genauso wie Operette erfreute sich auch die Oper in Osijek einer großen Popularität. Aufgrund der hohen Inszenierungskosten, der niedrigen Einwohnerzahl und der damit verbundenen eingeschränkten Reprisen-Möglichkeiten konnten sich die Theaterdirektoren nicht leisten, ein ständiges Opernensemble zu unterhalten. Dennoch gab es zahlreiche Spielzeiten, in denen die Oper einen festen Bestandteil des Spielplans ausmachte. Die Theaterdirektoren versuchten die Gagenkosten zu mindern, indem sie für die Operette die Sänger und Sängerinnen engagierten, die zugleich auch eine Operausbildung besaßen und dadurch in beiden Segmenten des Musiktheaters auftreten konnten.¹⁹¹

3.3.2 Sprechtheater

Das Repertoire des Osijeker Sprechtheaters setzte sich aus verschiedenen Genres zusammen, unter denen deutsche und französische Lustspiele dominierten. Für die Zeit, des ausgehenden 19. und anfangenden 20. Jahrhunderts, die in diesem Unterkapitel im Fokus steht, war auch die steigende Beliebtheit des Volksstücks kennzeichnend. Die Klassiker der Dramenliteratur waren selten. Ihre Inszenierung verlangte ausgezeichnete Schauspieler und Schauspielerinnen sowie ein gut eingespieltes Ensemble, was bei den kurzen Probezeiten eine enorme Herausforderung darstellte. Die Zahl der Reprisen im Sprechtheater war sehr gering. Der Grund dafür, dass eine Inszenierung sehr wenige Reprisen erreichen konnte, war das kleine und immer gleiche Publikum. Nur die erfolgreichsten Stücke konnten es innerhalb einer Spielzeit auf mehr als zwei bis drei Reprisen bringen (!).

¹⁹⁰ Dieser Frage, allerdings mit Oper im Fokus, geht das ERC-Projekt „Opera and the Politics of Empire in Habsburg Europe, 1815– 1914“ an der Universität Leipzig nach.

¹⁹¹ Eine Einsicht in die in Osijek aufgeführten Opern und Operetten kann im Anhang gewonnen werden. Siehe die Spielplanrekonstruktion des Osijeker Theaters (1896– 1907).

Ähnlich wie im Musiktheater gab es auch im Sprechtheater einen Korpus an Stücken, die immer wieder in neuen Inszenierungen in Szene gingen. Dazu zählte beispielsweise *Uriel Acosta* – ein Trauerspiel von Karl Gutzkow über die Hinterfragung religiöser Dogmen sowie Ernst Raupachs Volksstück *Der Müller und sein Kind*, das immer an Allerheiligen gespielt wurde. Die Posse, eine Wiener Spezialität, in der sich gattungsmäßig das Sprech- und Musiktheater vereinen, erfreute sich in Osijek keiner besonderen Popularität. Sie war eine Besonderheit der Wiener Kultur, ihren Bräuchen und sozialen Typen verbunden und konnte folglich im Osijeker Milieu kein größeres Interesse wecken.

Das richtige Verhältnis zwischen dem Musik- und Sprechtheater war von entscheidender Bedeutung für den ästhetischen und finanziellen Erfolg einer Spielzeit. Das Publikum verlangte Musiktheater, aber die Direktoren waren vertraglich verpflichtet, Sprechtheater zu pflegen und der Bildungsfunktion des Theaters durch ein gewähltes Repertoire Rechnung zu tragen. Ein andauerndes Interesse für ein reines Sprechtheater zu erhalten, war fast unmöglich. Die verschiedenen Genres des Sprechtheaters sprachen verschiedene Mikrogruppen an, die viel zu klein waren, um das Theater dauerhaft zu füllen. Das Musiktheater war im Gegensatz dazu im Stande, mit seinem heterogenen Publikum die Auslastung zu optimieren. Die Reduktion auf ein Sprechtheater war somit für die Theaterdirektoren aus finanziellen Gründen nicht möglich. Das Musiktheater spielte eine Schlüsselrolle bei der Bildung des Publikums und daher auch bei der Spielplanpolitik. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick hinsichtlich der Zahlenverhältnisse zwischen dem Sprech- und dem Musiktheater. Die Zahlen zeigen, wie stark das Musiktheater tatsächlich vertreten war. Vaudevilles und Posse als Mischgenres, die Elemente von Musik- und Sprechtheater vereinigen, stehen in der Tabelle für sich, da sie sich aufgrund ihrer Eigenschaften schwer in eine einzige Sparte einordnen lassen.¹⁹²

Spielplanpolitik am Osijeker Stadttheater von 1896–1907

Theaterdirektor und Spielzeit	Operette	Oper	Schauspiel	Posse	Vaudeville	Insgesamt
Franz Schlesinger 1896/1897	14	31	84	26	7	162
Franz Schlesinger 1898	17		31	3	1	52
Anton Galotzy 1898/1899	30	24	64	13		131
Josef Rust 1900	30	11	47	14		102
Josef Rust 1901	24	6	48	8		86
Barta und Warbeck 1901/1902	63	3	51	6		123
Barta und Warbeck 1902/1903	50		50	10		110

¹⁹² Die Aufführungszahlen in der folgenden Tabelle wurden aus der Tagespresse und erhaltenen Theaterzetteln generiert. Die Vollständigkeit der Aufführungszahlen wird nicht beansprucht, da die vorhandenen Quellen eine lückenlose Chronologie der Aufführungen nicht gestatten. Dennoch können anhand ihrer Analyse und Auswertung wichtige Einblicke in die Spielplanpolitik und das Verhältnis der einzelnen Genres bei der Gestaltung des Gesamtrepertoires gewonnen werden.

Theaterdirektor und Spielzeit	Operette	Oper	Schauspiel	Posse	Vaudeville	Insgesamt
Adolf Rosée 1904	43	1	21	5		70
Otto Milrad 1904/1905	53	7	37	7		104
Edmund Spillern 1906/1907	86	2	72	6		166
Insgesamt	410	85	505	98	8	1106

Tabelle 6: Spielplanpolitik am Osijeker Stadttheater von 1896–1907

Das deutsche Theater in Osijek war eine Stätte der Unterhaltung, Kunst und kritischer Reflexion. Der Bezug zu den brennenden Themen des sozialen Lebens sowie die Einbeziehung der neuen ästhetischen Tendenzen im Bereich der Dramenliteratur waren eine Selbstverständlichkeit. Insbesondere das Ende des 19. und das erste Dezennium des 20. Jahrhunderts zeigen, welchen wichtigen Stellenwert die Theaterdirektoren den neuen dramatischen Strömungen bei der Spielplangestaltung einräumten. Die naturalistischen Stücke bildeten einen festen Bestandteil des Spielplans. Die Stellung des Individuums in der zeitgenössischen Gesellschaft, die Klassen- und Frauenfrage, das allgemeine Wahlrecht sowie der Bezug zwischen den alten Sitten und gesellschaftlichen Transformationen standen im Mittelpunkt des Interesses. Die zeitgenössische Dramatik präsentierte sich in Osijek in ihren verschiedenen Facetten. Auch wenn quantitativ die Eintagsfliegen dominierten, fanden neue ästhetische und thematische Tendenzen ihren Weg auf die Bühne.

Von den Naturalisten waren insbesondere Gerhard Hauptmann und Hermann Sudermann vertreten, aus der Wiener Moderne Arthur Schnitzler und Hermann Bahr. Symbolistische Tendenzen lernte das Osijeker Publikum mit Maeterlincks *Monna Vanna* und russischer Sozialdramatik mit Maxim Gorkis *Nachtsyl* kennen. Auch Werke der tonangebenden englischsprachigen Autoren wie George Bernard Shaw und Oscar Wilde wurden in Osijek gespielt.

Wie bereits hervorgehoben wurde, übte das deutschsprachige Theater in Osijek verschiedene Funktionen aus. Für die einheimische kroatische und serbische Bevölkerung sowie für die angesiedelten Juden und Magyaren war es ein sozialer Treffpunkt, ein Ort für Unterhaltung und Kunstgenuss. Für die deutsche und österreichische Bevölkerung war es darüber hinaus auch ein Symbol ihrer sprachlichen und kulturellen Identität.

Die neue nationalistische Welle, die sich nach der Demission des Banus Khuen Héderváry 1903 auch in Slawonien ausbreitete, beeinflusste den Stellenwert des deutschen Theaters in Osijek. In dem neu entstehenden nationalen Staat durfte die nationale Kultur keine untergeordnete Rolle spielen. Die multiethnischen Zentren wie Osijek, wo keine ständige kroatische, dafür aber eine deutsche Bühne wirkte, wurden zu Problemfällen. Interessanterweise war es nicht das Publikum, das nach einer Änderung der kulturellen Verhältnisse verlangte und die Einstellung der deutschen Vorstellungen forderte – wie es fünfzig Jahre zuvor der Fall in Zagreb war. Die Gründung des Nationaltheaters in Osijek im Jahr 1907 war eine Initiative der wenigen, aber mächtigen Akteuren, zu denen einzelne Intellektuelle, Stadträte und die national orientierte Presse

zählten. Diese Problematik wird eingehend in Kapitel 3.6. und 3.7. behandelt. Zuvor werden im nächsten Kapitel die Gründe untersucht, die im späten 19. Jahrhundert zu Publikumsverlusten führten.

3.4 Theaterkrise am Ausgang des 19. Jahrhunderts

In den Theaterrubriken der Osijeker Tageszeitungen fällt mit besonderer Häufigkeit ein Begriff auf – die Theaterkrise. Die Problematik eines sich in der Krise befindenden Theaters zieht sich durch die Tagespresse wie ein roter Faden von den späten 1880er-Jahren bis zur Auflösung des deutschen Theaters in Osijek 1907. Zwei Aspekte sind dabei von besonderer Bedeutung: Erstens handelt es sich um keine Dauerkrise und zweitens ist die Krise in den meisten Fällen keine Kunstkrise, sondern eine Finanz- oder Publikumskrise. Wichtig hervorzuheben ist, dass zeitgleich mit den oben genannten Krisenformen das deutschsprachige Theater in Osijek seine künstlerisch bedeutendste Zeitspanne erlebte. Die ästhetischen Höhepunkte erreichte das deutsche Theater in Osijek am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts unter der Leitung der Direktoren wie Julius Schulz, Franz Schlesinger, Josef Rust, Anton Bendelmayer, Anton, Galotzy, Otto Milrad und Edmund Spillern.

Die Gründe für die Theaterkrise waren vielschichtig und je nach Spielzeit verschieden. Der Publikumsverlust spielte dabei eine Schlüsselrolle. Während der Rückgang des Publikums in den Spielzeiten, die den künstlerischen Erwartungen der Zuschauer nicht entsprachen, erklärbar ist, stellen die sinkenden Publikumszahlen in künstlerisch erfolgreichen Spielzeiten die heutigen Forscher und Forscherinnen vor eine schwer lösbare Aufgabe. Die Osijeker Presse, die das Theaterleben tagtäglich intensiv mitverfolgte, führte die Publikumsverluste auf die wirtschaftliche Krise zurück, die die Zeit nach dem Börsenkrach von 1873 prägte. Aus den Zeitungsartikeln geht hervor, dass der Börsenkrach von 1873 auch für die Arbeit des Theaters eine Zäsur darstellte. Die Zeit vor dem Börsenkrach wird in der Presse regelmäßig als goldenes Zeitalter des Osijeker Theaters dargestellt. Unter diesem goldenen Zeitalter wird eine kurze Zeitspanne verstanden, die mit der Eröffnung des Theaters in der Oberstadt 1866 startete und bis zum Börsenkrach 1873 dauerte. Kennzeichen dieser Zeitspanne war der wirtschaftliche und soziale Aufschwung der Stadt, der sich auch in der Gründung des Stadttheaters 1866 spiegelte.

Im 19. Jahrhundert gehörte Osijek zu den führenden Industriezentren Kroatiens. Vor dem Ausbau des Eisenbahnnetzes übertraf seine Wirtschaftskraft bei Weitem die der Landeshauptstadt Zagreb.¹⁹³ In Osijek wohnten zahlreiche Adelsfamilien und ein wohlhabendes Bürgertum. Hier war der Sitz des ständigen Militärkorps. Das Publikum ging mehrmals wöchentlich in das deutschsprachige Theater. Adel und Bürgertum abonnierten vor dem Börsenkrach die Logen auf Jahre hinaus und zahlreiche Mäzene

193 Über die Industrialisierung Osijeks siehe z.B. Mažuran (Hg.1996).

unterstützten das Theater in finanzieller Not. In Osijeker Tageszeitungen sind mehrere Artikel zu finden, die über diese „goldene Zeit“ des Osijeker Theaters referieren.¹⁹⁴ Um eine solche Glorifizierung, fast Mythisierung, einer kurzen Etappe aus der Geschichte des Osijeker Theaters zu veranschaulichen, wird hier ein ausgewähltes Beispiel aus der Presse zitiert:

Da kam die Zeit des wirtschaftlichen Aufschwunges, und mit dem zunehmenden Reichtume [sic.] erwachte das Verlangen nach Bequemlichkeit, nach einem modernen Theater. Essek war in den Sechzigerjahren in vollem wirtschaftlichen Aufschwunge. Es standen hier Warenhäuser, wie wir sie heute nur in Großstädten finden. Die Eichenwälder, die knapp bis an unsere Stadt heranreichten, wurden gefällt, und aus dem Verkaufe des Holzes floßen Millionen ins Land, und vornehmlich in die Metropole Slavoniens, die die Centralstelle des Holzhandels bildete. [...] Und als das Theater in den Sechzigerjahren eröffnet wurde, da zogen die Esseker in hellen Scharen dahin, Wochen und Monate kein leeres Plätzchen, die Logen auf Jahre hinaus abonniert. Denn wer eine Loge haben wollte, mußte eine Grundtaxe bezahlen, welche [...] im Licitationswege bis zu ansehnlicher Höhe hinaufgeschraubt wurde. Es gab hier Bürgerfamilien, die Jahre lang warten mußten, bis eine Loge frei wurde. Das Parquett ebenfalls besetzt, und die Galerie fast regelmäßig ausverkauft. Es gehörte zum guten Ton, viermal wöchentlich ins Theater zu gehen, und die gute Gesellschaft Esseks fand sich dort zum Rendezvous.¹⁹⁵

Der Börsenkrach von 1873 stellte für das deutsche Theater einen tiefen Einschnitt dar. Die Publikumsverluste, die danach einsetzten, sind aber nicht nur auf die Folgen der Wirtschaftskrise zurückzuführen. Insbesondere ab den 1880er-Jahren bestand kein Zusammenhang mehr zwischen den finanziellen Möglichkeiten des Publikums und den sinkenden Publikumszahlen. Auch die nationalen Differenzierungen und die Veränderungen der kollektiven Identitäten bzw. die voranschreitende Kroatisierung der Stadt spielten erst ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine wesentlichere Rolle bei der Bestimmung der kulturellen Bedürfnisse. Die Gründe, warum das deutschsprachige Theater auch während der künstlerisch besonders erfolgreichen Zeit der späten 1890er- und frühen 1900er-Jahre unter Publikumsverlusten litt, sind sehr vielschichtig und variieren je nach Spielzeit. Im Folgenden sollen sie näher untersucht werden.

Für die Theaterkrise waren die Transformationen der Publikumsstruktur sowie der veränderte Stellenwert des Theaters ausschlaggebend. Vor dem Börsenkrach im Jahr 1873 setzte sich das Publikum in erster Linie aus dem Bürgertum, den Adeligen und dem Militär zusammen. Mit der fortschreitenden Industrialisierung der Stadt in den 1880er- und 1890er-Jahren fing ein bedeutender Zuwachs des Publikums aus den

¹⁹⁴ Siehe z.B. *Die Drau* vom 30.09.1888, Titelseite („Theater“); 18.06.1893, Titelseite („Theatralisches“); 3.10.1897, keine Seitennummerierung („Theater“).

¹⁹⁵ *Die Drau* vom 24.12.1905, 1–3, hier 1–2 („Bauen wir ein neues Theater!“).

untersten Schichten an. In der gleichen Zeit verlor das Theater immer mehr Abonnenten und Abonnentinnen. Auf diese Umstrukturierung des Theaterpublikums bzw. den Rückgang der wohlhabenden und die Zunahme der geringverdienenden Besucher und Besucherinnen machte auch der Stadtabgeordnete Adam von Reisner aufmerksam im Rahmen einer Magistratsdebatte über die Rolle der Stadt bei der Pflege und Aufrechterhaltung des Theaters im Jahr 1893:

Man betrachte sich nur genau das Theaterpublikum! Der größte Theil der Theaterbesucher rekrutiert sich aus der ärmeren, ja selbst aus der ganz armen Bevölkerung unserer Stadt, die freilich nur mit ganz bescheidenen Plätzchen im Theater vorlieb nimmt [...] ¹⁹⁶

Zeitgleich vermerkte auch ein Theaterkritiker in der *Drau*:

Die Logen sind zur Hälfte leer, die Sperrsitze sind dünn besetzt und nur oben auf der Galerie, da pflegt es voll zu sein. ¹⁹⁷

Während die dritte Schicht eine immer bedeutendere Rolle in der Zusammensetzung des Publikums spielte, schrumpfte das Publikum aus der Mittel- und Oberschicht. Die Abonnements, die die Basis des Finanzerfolges darstellten, nahmen stetig ab. Warum die Zahl der Abonnenten seit den späten 1880er-Jahren fast unaufhörlich sank, trotz künstlerisch ausgezeichneter Spielzeiten, war bereits für die Zeitgenossen ein Rätsel. Die Veränderungen im gesellschaftlichen Stellenwert des Theaters dürften dabei eine essenzielle Rolle spielen.

Die soziale Bedeutung des Theaters am Anfang und am Ende des 19. Jahrhunderts war nicht gleich. Mit der Aufhebung des Lizenzsystems und der Gründung von Stadt- und Privattheatern im späten 18. und 19. Jahrhundert avancierte das Theater zum führenden Massenmedium der Zeit. Ein Spielzeit-Abonnement stellte für die wohlhabenden Schichten eine Selbstverständlichkeit dar. Warum im ausgehenden 19. Jahrhundert ausgerechnet diese Schichten in Osijek nicht mehr zu den Stammesbesuchern zählten, ist womöglich nur teilweise zu beantworten. Die Qualität der Aufführungen und der Spielplan geben darauf keine Antwort, denn gerade diese Zeitspanne kann man anhand regelmäßiger und ausführlicher Zeitungsberichte aus ästhetischer Sicht als eine der erfolgreichsten, wenn nicht *die* erfolgreichste Epoche des deutschsprachigen Theaters in Osijek ansehen.

Die Komplexität der Situation veranschaulichte auch das Gastspiel Adele Sandrocks, die im Dezember 1900 in Osijek in vier Vorstellungen gastierte. Das Gastspiel gehörte zu den künstlerischen Höhepunkten der Spielzeit. Finanziell war es dennoch ein völliger Misserfolg. Das Desinteresse des Publikums für Sandrocks Auftritte ist

¹⁹⁶ *Slavonische Presse* vom 23.04.1893, 2–3, hier 2. („Die entschiedene Theaterfrage“).

¹⁹⁷ *Die Drau* vom 18.06.1893, Titelseite („Theatralisches“).

heute schwer zu erklären. Die große Schauspielerin trat in ihren Musterrollen auf. Sie spielte Alexandre Dumas *Kameliendame* und *Francillon*, Paul Silvestres und Eugène Morands *Messaline* und Salomon Mosenthals *Deborah*. Es geht um Rollen, mit denen Sandrock ihren internationalen Ruhm erlangte. Um das breite Publikum für Sandrocks Leistungen zu sensibilisieren, schrieb ein anonymes Zeitgenosse in der lokalen Presse am Vorabend des großen Gastspiels:

[...] die große Tragödin Charlotte Wolter war gestorben, und man dachte bereits daran, „Arria u. Messalina“ aus dem Spielplan des k.k. Hofburgtheaters ganz zu entfernen. Denn wer sollte nach Charlotte Wolter es wagen, die Messalina darzustellen. Da kam der damalige Director Dr. Max Burghardt auf die Idee, die Rolle Fräulein Sandrock anzuvertrauen – und siehe da, [...] [er] hatte sich nicht getäuscht. Ich selbst war Zeuge dieser Vorstellung und kann nur sagen, daß ich einen solchen Jubel, einen solchen Sturm von Beifall bis jetzt nicht wieder gehört habe.¹⁹⁸

Der leere Zuschauerraum während des Gastspiels von Adele Sandrock bleibt nach wie vor ein Rätsel. Über das Missverhältnis, das zwischen der künstlerischen Bedeutung des Gastspiels und dem Desinteresse des Publikums bestand, lamentierte auch der anonyme Theaterkritiker in der Osijeker Tageszeitung *Die Drau*:

In einer anderen Stadt würde man, um eine Sandrock als „Deborah“ zu sehen, das Theater gestürmt haben – bei uns war das Haus nahezu leer, und just die besten Kreise unserer Stadt waren es, die wir vergeblich suchten. Und doch war es die „Deborah“, in der die illustre Künstlerin [...] ein gottbegnadetes Geschöpf, wie es jedes Jahrhundert nur einmal in einer verschwenderischen Gebelaune zeitigt – fast mehr noch als in ihrer gewaltigen Schöpfung der „Messalina“, die ganze Summe ihrer Begabung, die ganze Staunen und Bewunderung erregende Schöpferkraft ihres Könnens hineinlegte, gleichsam als wollte sie sich mit dieser Leistung für ewige Zeiten in unser Gedächtnis graben. War sie als „Messalina“ groß und gewaltig, so war sie es als „Deborah“ noch hundertmal mehr, bezaubernd in ihrer rührenden, unschuldigen hingebenden Liebe, groß und schrecklich in ihrem Hasse und ihrem Rachedurst. Die Scene, wo sie Josef um seines Treubruches willen verflucht, sie war einzig schön in ihrer tragischen Mächtigkeit und kein Auge blieb trocken.¹⁹⁹

Sogar Sandrocks *Kameliendame* konnte das Publikumsinteresse in Osijek nicht wecken.²⁰⁰ Der miserable Besuch des Gastspiels zeigt aber, dass die Osijeker Theaterkrise keine Kunstkrise war, sondern die Krise des Publikums und des Stellenwerts des Theaters. Das Theater bekam im ausgehenden 19. Jahrhundert Konkurrenz in neuen

198 *Die Drau* vom 06.12.1900, 3 („Adele Sandrock als Messalina“).

199 *Die Drau* vom 11.12.1900, 4–5 hier 5. („Theater-Schluß“).

200 *Die Drau* vom 06.12.1900, 3 („Adele Sandrock als Messalina“).

Medien und Unterhaltungsformen. Die Mittel- und Oberschicht, die bis dahin das Stammpublikum bildete, pflegte nicht mehr, die meisten Abende in der Woche im Theater zu verbringen. Diese Entwicklung zeigt auch der Theaterkalender von Matilda Gillming, die zur Elite der Osijeker Gesellschaft gehörte und deren Familie zu den Eigentümern des Osijeker Theaters zählte. Die statistische Auswertung ihres Theaterkalenders zeigt, dass Mathilda Gillming zwischen 1903 und 1907 im Durchschnitt nur noch zweimal wöchentlich das Theater besuchte.²⁰¹

Im Unterschied zum Logen- und Sperrsitzpublikum, dessen Zahlen je nach Spielzeit stark oszillierten, machten sich unter der dritten Schicht keine auffälligen Verluste bemerkbar. Es ist auch hervorzuheben, dass die Publikumskrise kein Dauerzustand war, sondern im Gegenteil zahlreiche Direktoren hinsichtlich der Besucherzahlen ausgezeichnete Erfolge auf der Ebene der gesamten Spielzeit verwirklichen konnten.

Was das heutige Verstehen der Situation noch mehr erschwert, ist die Tatsache, dass der gute/schlechte Besuch mit der Inszenierungsqualität nicht in Verbindung gebracht werden kann. So kämpfte der Theaterdirektor Josef Rust 1901 mit leeren Häusern und Defizit, obwohl unter seiner kurzen dreimonatigen Leitung das Osijeker Theater in ästhetischer Hinsicht Hervorragendes leistete, während Rusts Nachfolger Rudolf Barta und Engelbert Warbek in der Spielzeit 1901/1902 einen ausgezeichneten sechs Monate anhaltenden Besuch verwirklichten, obwohl sie in Bezug auf Ensemble und Spielplan dem Direktor Rust nachstanden.²⁰² Auch Mathilda Gillmings Vermerk „keine gute Gesellschaft“, mit dem sie die Leistungen des Theaterdirektors Adolf Rosée in der Spielzeit 1904 in ihrem Theater-Merkbüchlein kommentierte, minderte nicht die Intensität ihrer Theaterbesuche, die weiterhin im Durchschnitt zwei Abende in der Woche umfassten.²⁰³ Das einzige, was man mit Sicherheit daraus schlussfolgern kann, ist dass die schlechten Besucherzahlen keine Folge der mangelhaften Inszenierungsqualität

201 Siehe *Concert- und Theater-Merkbüchlein zur Anmerkung von Concerten, Opern, Schauspielen etc.*, in: Kroatisches Staatsarchiv Osijek, Fond 1175, Schachtel 2: Gillming Matilda und Vjekoslav Hengl.

202 Bei guten Vorstellungen und andauernd schlechten Besucherzahlen appellieren die Tageszeitungen unaufhörlich an das Publikum, das Theater intensiver zu besuchen. Der schlechte Besuch war insbesondere für die zweite Direktion von Josef Rust kennzeichnend. Trotz musterhafter Vorstellungen im Musik- und Sprechtheater und eines Repertoires, das so viele moderne und klassische Stücke enthielt, wie selten zuvor, endete die Spielzeit mit einer Insolvenz. Die *Slavonische Presse* hat in einem Artikel die Kernprobleme sehr deutlich ausgedrückt: „Director Rust hat, es muß dies rückhaltlos anerkannt werden, ein Ensemble nach Essek gebracht, wie es nur wenige Städte besitzen: Trotzdem wird fast stets vor leeren Bänken gespielt, und wir möchten doch fragen, wo der Kunstsinn unserer Bewohnerschaft geblieben ist? Kreise, die sich zur Intelligenz zählen, suchen wir ganz vergeblich im Theater, während auf unserer Bühne die hervorragendsten Autoren der Gegenwart in einer nahezu künstlerisch vollendeten Interpretation zum Worte gelangen!“ *Slavonische Presse* vom 13.01.1901, 5–6, hier 5. („Theater“). Als Franz Schlesinger die vielversprechende Spielzeit 1896/1897 mit einem sehr schlechten Abonnement-Ergebnis eröffnete, appellierte sogar der Stadtmagistrat an das Publikum, ihrer Bürgerpflicht nachzukommen und zur Erhaltung des Theaters als einer der wichtigsten städtischen Bildungsanstalten durch intensive Teilnahme am Abonnement beizutragen. Der Appell des Magistrats an das Publikum vom 02.11.1896 befindet sich im Staatsarchiv Osijek, Sammlung HR DAOS, Schachtel 6071, Jahr 1896.

203 *Concert- und Theater-Merkbüchlein zur Anmerkung von Concerten, Opern, Schauspielen etc.*, in: Kroatisches Staatsarchiv Osijek, Fond 1175, Schachtel 2: Gillming Matilda und Vjekoslav Hengl. Der Vermerk ist unter dem 03.01.1904 eingetragen.

waren. Sowohl die Zeitungsrezensionen als auch Gillmings Theatertagebuch zeigen, dass die besten Vorstellungen häufig leer blieben, während die weniger anspruchsvollen eine gute Auslastung erzielten.

Die Krise des deutschsprachigen Theaters in Osijek im späten 19. Jahrhundert war keine Einzelercheinung. Auch in anderen Städten der Habsburgermonarchie standen die wachsenden Produktionskosten im Missverhältnis mit den sinkenden Publikumszahlen und Kasseneinnahmen. Bezeichnend ist, dass das kroatische Nationaltheater in der Landeshauptstadt Zagreb zeitgleich mit Osijek ebenfalls eine tiefe Publikums- und Finanzkrise durchlebte. Im Unterschied zum Osijeker Theater genoss das Zagreber Theater eine bedeutende Landes- und Stadtsubvention. In den 1880er-Jahren finanzierte die Stadt das Theater mit zehntausend und das Land mit dreißigtausend Forinten. Während der künstlerisch besonders bemerkenswerten Intendanz von Stjepan Miletić (1894–1898) wurde die Stadtsubvention um zehntausend Forinten erhöht und betrug zusammen mit der Landessubvention fünfzigtausend Forinten.²⁰⁴ Genauso wie in Osijek wirkte auch in Zagreb ein Zweispalten-Betrieb (Musiktheater und Schauspiel), die Spielzeit lief von Oktober bis Ostern, die Spielpläne der beiden Städte zeigen große Ähnlichkeiten, ihre Ensembles ähnliche Größe, ihre Inszenierungen – den Zeitungsrezensionen folgend – vergleichbare Qualitäten. Der wesentliche Unterschied bestand allerdings in der Größe des Publikums. Das Osijeker Publikum war dreimal kleiner, die Osijeker Stadtsubvention war nicht kontinuierlich und bewegte sich zwischen eintausendfünfhundert und viertausend Forinten pro Spielzeit.

Trotz des größeren Publikums (ca. sechzigtausend Einwohner) und einer bedeutenden institutionellen Subvention verzeichnete das Zagreber Theater in den späten 1880er- und 1890er-Jahren immense Defizite, die 1889 und 1902 als Sparmaßnahme die Auflösung der Oper zur Folge hatten. Genauso wie Osijek und zeitgleich mit ihm verlor auch Zagreb das wohlhabende Abonnenten-Publikum.²⁰⁵ Die Abonnement-Einnahmen des Zagreber Nationaltheaters sanken im Zeitraum von 1894 bis 1899 von 43.000 Forinten pro Spielzeit auf 24.000 Forinten.²⁰⁶

Auch das serbische Nationaltheater aus Novi Sad, das ab 1897 in jeder zweiten Spielzeit in Osijek wirkte, verzeichnete genauso wie das deutsche Theater ständige Publikumsschwankungen. Welche Herausforderung es darstellte, das Publikum für serbische Vorstellungen in einer von der deutschen Ethnie dominierten Stadt zu bilden und aufrechtzuerhalten, zeigt auch die Dauer der Spielzeit, die nur drei Monate betrug. Laut den Ergebnissen der Volkszählung aus dem Jahr 1890 zählte Osijek knapp zwan-

²⁰⁴ Siehe Miletić (1978), S. 236.

²⁰⁵ Darüber schreibt *Agramer Zeitung* vom 24.03.1902, S. 2 („Agram, 24. März“): „An die Wiedereinführung einer ständigen Oper wird erst dann gedacht werden können, wenn das Interesse des wohlhabenden Publikums für dieses Culturinstitut in solchem Maße sich gehoben haben wird, daß die Theaterleitung mit einem dauernden höheren Einkommen und einer ausgiebigeren Unterstützung der Hauptstadt Agram zu rechnen im Stande sein wird.“

²⁰⁶ Siehe *Die Dau* vom 21.03.1899, Titelseite („Die Oper am Landestheater“).

zigtausend Einwohner. Die vier größten Ethnien – Deutsche²⁰⁷, Kroaten, Serben und Magyaren machten 98 Prozent der Bevölkerung aus. Die Vertreter der anderen Ethnien wie Slowaken, Slowenen oder Tschechen machten lediglich zwei Prozent aus. Die Verhältnisse unter den größten Ethnien zeigen folgende Prozentwerte: Deutsche 56 %, Kroaten und Serben 37 % und Magyaren 7 %.

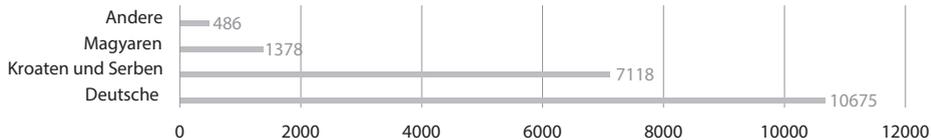


Diagramm 2: Einwohnerzahlen in Osijek nach der Volkszählung 1890. Quelle: *Die Drau* vom 28. Juli 1892, 1, „Die deutsche Sprache in Esseck“

Die serbischen Vorstellungen in Osijek waren ein Ersatz für das nicht vorhandene kroatische Theater. Mit der Ausnahme des Zagreber Nationaltheaters existierte in Kroatien bis ins 20. Jahrhundert hinein kein zweites professionelles und kontinuierlich wirkendes Theater in kroatischer Sprache. Das serbische Theater wurde in Osijek aufgrund der Übereinstimmung zwischen der kroatischen und der serbischen Sprache als bestmöglicher Ersatz für die Pflege des Theaters in der Nationalsprache betrachtet.

Wie oben bereits hervorgehoben wurde, war die Osijeker Theaterkrise keine Dauerkrise. Ganz im Gegenteil, es bildete sich fast eine Art kurvenartiger Entwicklung und auf eine Spielzeit mit schlechten Besucherzahlen folgte eine Spielzeit mit ausgezeichneten Publikumszahlen. Auffällig ist dabei, dass es keinem Direktor gelang, zwei Spielzeiten in Folge eine andauernd gute Auslastung des Theaters zu erzielen. So verwirklichte Franz Schlesinger (1896/1897), Josef Rust (1900) und Bartha/Warbeck (1901/1902) während ihrer ersten Direktion erfolgreiche, sehr gut besuchte Spielzeiten. Im Unterschied dazu erlitten sie alle in der nachfolgenden zweiten Spielzeit Publikumsverluste und Defizite (Schlesinger 1898, Rust 1901, Bartha/Warbeck 1902/1903). Die Gunst des Publikums war nicht dauerhaft und diese kurvenartige Entwicklung zeigt, dass der Reiz des Neuen auch eine wichtige Rolle spielte. Das Publikum verlangte mehr nach Novität als nach Kontinuität. Das fing beim künstlerischen Personal an. Man freute sich auf die neue Theaterdirektion und das Ensemble, man forderte in jeder Spielzeit eine bedeutende Zahl an Erstaufführungen und gleichzeitig die Neuinszenierungen bereits bekannter Werke. Schwankte einer von diesen Faktoren, musste man mit sinkenden Besucherzahlen rechnen.

²⁰⁷ Die Volkszählungen arbeiten nicht mit der Kategorie der Ethnie, sondern, sie verwenden als Maßstabwert die „Muttersprache“. Aus diesem Grund wurden zur deutschen Bevölkerung auch Österreicher und Juden gezählt.

Letztlich bleibt hervorzuheben, dass die nationalen Gefühle bzw. die Transformationen der kollektiven Identitäten und die Aufwertung der Nationalkultur keinen Einfluss auf die fallenden Publikumszahlen im deutschsprachigen Theater ausübten. Die Publikumsverluste waren kein Ausdruck des öffentlichen Begehrens nach der Institutionalisierung von nationalen Kulturinstitutionen.²⁰⁸ Deutsche, Österreicher und Juden stellten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts in Osijek mit Abstand die größten ethnischen Gruppen dar und zugleich die Mehrheit der Theaterbesucher. Dennoch war das deutsche Theater in Osijek wegen der kleinen Stadtbevölkerung genauso stark auch auf den Besuch anderer Bevölkerungsgruppen angewiesen. Viel mehr als auf nationale Gründe ist die Krise des deutschen Theaters in Osijek in den 1880er- und 1890er-Jahren auf eine Kombination aus den oben dargestellten Faktoren zurückzuführen, unter denen der Rückgang der Abonnenten, die neue Publikumsstruktur mit dem Anstieg der dritten Schicht sowie der veränderte Stellenwert des Theaters im sozialen Leben der Stadt eine Schlüsselrolle spielten.

Darüber hinaus pflegten die neuen Generationen der Wohlhabenden zu deren Lebensstil die Bahnreisen gehörten, neue Erwartungen an ihre Lokalbühne. Ihr Maßstab wurden die Bühnen der Residenzstadt. Sie pflegten nicht mehr, wie ihre Vorfahren, vier bis sechs Abende wöchentlich im Theater zu verbringen. Ein Spielzeit-Abonnement war keine Selbstverständlichkeit mehr. Parallel mit dem Rückgang des Publikums aus der Mittel- und Oberschicht stieg der Anteil des Publikums aus der Unterschicht. Gelang es den Theaterdirektoren, einen guten Abonnement-Verkauf zu erzielen, so wurden die Voraussetzung für den finanziellen Erfolg geschaffen. Es ist erstaunlich und bemerkenswert, dass das Theater dieser Zeit in einer winzigen urbanen Zone mit kaum zwanzigtausend Einwohnern und mit einer geringfügigen städtischen Förderung aus den Kasseneinnahmen die enormen Ensemble- und Inszenierungskosten überhaupt decken konnte und dass sich zahlreiche Direktoren nach der ersten Spielzeit überhaupt um eine zweite Spielzeit beim Osijeker Stadtmagistrat bewarben.

3.5 Theater und Magyarisierung

Anders als in Zagreb gab es in Osijek nie öffentliche Demonstrationen gegen die Dominanz des deutschsprachigen Theaters. Während die deutschen Vorstellungen einen festen Bestandteil der kulturellen Identität der Stadt bildeten, war die Situation mit dem ungarischen Theater eine ganz andere. Anfang Juli 1895 wurde in der Osijeker

²⁰⁸ Ein Theaterkritiker drückte klar und deutlich aus: „Es fällt uns demnach nicht im Entferntesten ein, das Beispiel einiger Agramer Blätter nachzuahmen, welche nach nationalen Gründen suchten, um die Mißerfolge der Essegger Theaterunternehmer zu motivieren, und um etwa vice versa zu sagen, das Agramer kroatische Theater könne nicht prosperieren, weil das dortige Publicum in seinem Grundstocke zu wenig kroatisch sei, und weil es lieber in das deutsche Orpheum geht, [Vorgänger des Kinos mit lebendigen Bildern, Anm. der Autorin] statt in das kroatische National-Theater.“ In: *Slavonische Presse* von 30.03.1902, Titelseite („Theaterkrise in Agram“).

Tagespresse ein ungarisches Theatergastspiel angekündigt. Das Gastspiel mit insgesamt zwanzig Vorstellungen genoss die Empfehlung der kroatischen Regierung. Schon aus diesem Grund durfte die Stadt Osijek die Lizenzvergabe nicht verweigern. Das Kulturereignis wurde zu einem Politikum und löste eine Reihe öffentlicher Demonstrationen aus. Kurz, es kam zu einem Protest, wie ihn die Stadt, den Presseberichten folgend, seit 1848 nicht mehr erlebt hatte.²⁰⁹

Das angekündigte Gastspiel wurde in der Öffentlichkeit mit den ungarischen Wandertheatern gleichgesetzt, die unter dem finanziellen Patronat der ungarischen Regierung entlang der Länder der ungarischen Krone spielten und den Auftrag der Magyarisierung erfüllten. Anders als in vielen urbanen Zentren des heutigen Rumäniens und der Slowakei, die ebenfalls zur ungarischen Reichshälfte gehörten, wirkte in Osijek nie ein ständiges ungarisches Theater. Es gab nur Gastspiele, die sehr selten waren und jedes Mal in der Öffentlichkeit für zwiespältige Gefühle sorgten. Ein Grund dafür war auch die ungarnfreundliche Regierung des Banus Khuen Héderváry, die aus politischen Interessen die Immigration ungarischer Bevölkerung in Osijek förderte. Im Unterschied zu den angesiedelten Deutschen war für die angesiedelten Magyaren ein „aggressiver Nationalismus“ kennzeichnend (vgl. Lukić und Brekalo 2017).

Aus den oben genannten Gründen waren die ungarischen Kulturmanifestationen in der einheimischen Bevölkerung nicht willkommen. Daher wundert es nicht, dass das bevorstehende Theatergastspiel 1895 zu einem öffentlichen Anliegen avancierte. Im Mittelpunkt der Debatte stand die Frage nach der Funktion des Gastspiels. Diese Frage demonstrierte die Angst der Stadtbevölkerung vor dem ungarischen Kulturimperialismus.²¹⁰ Die ersten Demonstrationen gegen das Gastspiel fanden bei der Eröffnungsvorstellung statt. Die Tageszeitungen schrieben darüber:

Unter seltener Aufregung, wie wir sie in unserem Theater kaum mal erlebt, fand am Sonntag die erste Vorstellung der ungarischen Gesellschaft statt. [...] Nach Absolvierung der Ouvertüre [...] erhob sich der Vorhang und als Herr Fekete Pál [...] seinen Monolog beginnen wollte, ertönten aus einer Loge Pfeife, als Zeichen zum Beginn einer Demonstration. Nun folgte die Gegendemonstration des Publikums und der Spektakel ging los – ein wütes Schreien, Toben, Johlen, Pfeifen, Gestikulieren. Fekete mußte abbrechen, der Vorhang wurde herabgelassen, erst dann trat einige Ruhe ein, doch war Alles aufgeregt. Aus dem Kunterbunt ist nur soviel zu entnehmen, daß der Gros des Publikums gegen die Demonstration Stellung nimmt. Der Vorhang hebt sich zum zweitenmale – neuerdings beginnt der Spektakel. Unterdessen hat aber die Polizei die Exzedenten eruiert und entfernt, es wird endlich Ruhe, die Vorstellung beginnt und wird mit wiederholtem Beifall, Hervorrufen, Wiederholungen nun ohne jede weitere Störung zu Ende geführt.²¹¹

209 Vgl. *Slavonsiche Presse* vom 10.08.1895, Titelseite („Die Straßendemonstrationen“).

210 Siehe *Pester Lloyd* vom 11.08.1895, S. 5 („Die Theaterdemonstrationen in Essegg“).

211 *Slavonsiche Presse* vom 06.08.1895, S. 3. („Theater“).

Den Anfang machten wohl die Studenten, indem sie im Theater selbst bei der Vorstellung des „Dorflump“ einen Skandal verursachten, welcher aber erst dann ausartete, als die Theaterbesucher eine überaus drohende Haltung gegen die Demonstranten annahmen. Die Parterresitz-Inhaber sprangen auf die Stühle, drohten mit Stöcken – kurz, es wurde ein solch heilloser Spektakel inszeniert, daß der Vorhang dreimal herabgelassen werden mußte. Die Studenten wurden entfernt, Einzelne arretiert [...] ²¹²

Die im Theater erdrückten Demonstrationen verlagerten sich auf die Straße und nahmen „ungeahnte Dimensionen“²¹³ an. Statt der angekündigten zwanzig Vorstellungen konnten nur vier unter dem Schutz der Gendarmerie stattfinden. An jedem von vier Theaterabenden versammelte sich vor dem Theatergebäude eine Menschenmasse, die Zeitungsberichten zufolge bis zu dreitausend Köpfe zählte.²¹⁴ Das Gastspiel des ungarischen Theaters rief in Osijek eine seit 1848 nicht mehr erlebte politische Stellungnahme in allen Schichten der kulturell und ethnisch heterogenen Gesellschaft hervor. Das Kulturereignis wirkte wie ein Erdbeben. Es rüttelte eine sonst apolitische Stadt aus ihrer Passivität und bewegte ihre Bürger sich zur (Kultur-)Politik zu positionieren. Während die Zeitungen wie *Die Drau* oder *Pester Lloyd* die Vorgänge verharmlosten und sie auf politisch machtlose Studenten und die dritte Schicht zurückführten, bemühte sich *Slavonische Presse* um eine differenzierte Analyse der Verhältnisse:

Wenn sich auch das Groß [sic.] der Essegger Bürgerschaft die überwiegende Majorität der Essegger Intelligenz, an den Demonstrationen nicht beteiligte – tatsächlich beschäftigten die Vorgänge der letzten Tage, dennoch die ganze Stadt. Jedermann nahm, wenn auch passiv, an den Demonstrationen regen Antheil, und im Handumdrehen war unsere Stadt in zwei Lager getheilt. In ein starkes, welches mit den Demonstranten sympathisierte und in ein verschwindendes, welches für die Ungarn Stellung nahm.²¹⁵

Welche Gefahr die Demonstrationen für die aktuellen politischen Beziehungen zwischen Kroatien und Ungarn tatsächlich darstellten, auch wenn sich ihre Träger zum größten Teil aus den politisch machtlosen Gruppen zusammensetzten, zeigte der erste Aufruf des Bürgermeisters Antun Rotter an die Gesamtbevölkerung der Stadt am 8. August 1895. Im Aufruf des Bürgermeisters wurden die Gründe für die Massendemonstrationen – die Angst vor der Magyarisierung und die Wahrung der nationalen Identität – klar formuliert und problematisiert. Der Bürgermeister und die Stadtautoritäten verharmlosten die öffentlichen Ängste und stellten sich an die Seite der Macht. So wurde das Gastspiel unter dem Protektorat der Stadt fortgesetzt und gegen

212 *Pester Lloyd* vom 11.08.1895, 5 („Die Theaterdemonstrationen in Esseg“).

213 *Die Drau* vom 11.08.1895, 4. („Straßen- und Theater-Demonstrationen in Essek“).

214 Über die Osijeker Theater-Demonstrationen schreibt Obad (2014, 88–95).

215 *Slavonische Presse* vom 10.08.1895, Titelseite („Die Straßendemonstrationen“).

die Demonstranten wurde die institutionelle Gewalt angewandt.²¹⁶ Die Protektion der ungarischen Kultur durch die Stadt bestärkte *die Straße* noch mehr in ihren Forderungen. Die institutionelle Gewalt und der Einsatz der Armee gegen die Demonstranten blieben erfolglos und die Demonstrationen wurden fortgesetzt.

Die öffentlichen Forderungen nach dem Verbot des ungarischen Gastspiels avancierten zum politischen Ereignis der Stunde. Die Demonstration, die gegen das deutsche Theater in Zagreb 1860 stattgefunden hat, hat sich in viel radikalerer Weise in Osijek 1895 wiederholt und wesentlich größere Ausmaße angenommen. Wichtig ist, dass der Gegner diesmal ein anderer war. Ging es in Zagreb um ein ausverkauftes Theater, das an einem Abend gegen politische und kulturelle Übermacht Österreichs lautstark protestierte, so war es fünfunddreißig Jahre später in Osijek *die Straße*, die gegen die politische Herrschaft Ungarns und ungarisches Theater als seinen kulturellen Repräsentanten tagelang und letztlich gewaltdtätig demonstrierte. Es ist bedeutend, dass die Organisation der Demonstration auf die Studenten zurückging und dass die Mehrheit der Demonstranten zu den untersten Gesellschaftsschichten gehörte. Die Osijeker Theaterdemonstrationen waren die Vorankündigung einer neuen politischen Zeit, in der die damals noch machtlosen Massen von politischen Objekten zu den Subjekten der Politik avancieren und die Politik mitgestalten werden. In einer Zeit, in der die ungarfreundliche Nationalpartei unter der Leitung des Banus Khuen Héderváry die Opposition im kroatischen Landtag durch die Anpassung des Wahlrechtes fast vollständig ausgemerzt hatte, zeigten die Osijeker Theater-Demonstrationen, dass die oppositionellen Kräfte im Volk umso stärker lebten.

Den öffentlichen Widerstand nicht beachtend bestätigte auch der Obergespann Teodor Pejačević den Beschluss des Bürgermeisters Rotter, das ungarische Gastspiel fortzusetzen. Der politische Protektionismus der ungarischen Kultur veränderte den Charakter der Demonstrationen. Aus friedlichen Demonstrationen wurden gewaltdtätige. Während im Theater die Inszenierung *Madame Sans-Gêne* lief, bewarfen die Demonstranten mit Steinen das Theatergebäude sowie die Straßenbahn, mit der die Theaterbesucher ins Theater und nach Hause fuhren. Das Publikum war gezwungen, das Theater durch hintere Ausgänge und unter Gendarmerie-Schutz zu verlassen. Das Militär musste einschreiten und die Demonstrationen mit Gewalt auflösen. Der Bür-

²¹⁶ Hier wird der Aufruf des Bürgermeisters im Wortlaut übertragen: „Mitbürger! Unsere Stadt war in den letzten Tagen der Schauplatz betrübender Demonstrationen, welche umso bedauerlicher sind, als aus denselben eine völlige Ignorierung unserer staatsrechtlichen Verhältnisse und gleichzeitig eine Verletzung des Gastrechtes hervorgeht. Unsere nationale Individualität ist durch das Gesetz gewährleistet und es bedarf zu ihrer Bethätigung keiner zwecklosen, lärmenden Demonstrationen. Indem ich alle friedliebenden Bewohner Esseks bitte, mich in meiner Pflicht zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung zu unterstützen, richte ich gleichzeitig an alle Bewohner die ernste Mahnung sich an keinerlei Demonstrationen zu beteiligen, weil dieselben mit allen gesetzlichen Mitteln verhindert und strengstens geahndet werden müßten“. *Die Drau* vom 08.08.1895, 4 („Der Bürgermeister“).

germeister reagierte auf die Vorfälle mit dem Verbot der öffentlichen Versammlungen vor dem Theatergebäude.²¹⁷

Die Demonstrationen wurden zwar niedergeschlagen, sie erreichten aber dennoch ihr Ziel, denn die Stadt willigte schließlich ein, mit den Demonstranten zu verhandeln und das Gastspiel nach der vierten Vorstellung einzustellen. Genauso wie die Theaterdemonstration in Zagreb 1860 erzielten auch die Osijeker Theaterdemonstrationen das Ziel, sich kollektiv und öffentlich gegen die Instrumentalisierung der Kunst für politische Interessen einzusetzen. Die Verbindung zwischen dem ungarischen Theater und der Magyarisierung war ein Bestandteil des öffentlichen Bewusstseins. Ein Kulturereignis mobilisierte breite Teile der städtischen Bevölkerung und die sonst politisch passive Unterschicht, die öffentliche Meinung mitzugestalten und durch eigenes Handeln und zahlenmäßige Übermacht die politischen Entscheidungen zu beeinflussen.²¹⁸

Die Osijeker Theater-Demonstrationen waren eine Vorankündigung der politischen Proteste gewesen, die sich zwei Monate später in der kroatischen Hauptstadt Zagreb abspielten. Zwischen dem 14. und 16. Oktober 1895 besuchte Kaiser Franz Joseph I. Zagreb. Die Festtage, über die die Zeitungen ausführlich berichteten, wurden von politischen Konflikten beschattet. Während der Kaiser die repräsentativen Institutionen des öffentlichen Lebens besuchte, spielten sich in den Parallelstraßen Situationen ab, die einem Bürgerkrieg ähnelten (Horvat 1936, 297). Es ging um massenhafte Proteste der einheimischen Bevölkerung, die sich gegen die ungarische und serbische Ethnie richteten. Die Demonstranten versammelten sich in Massen vor den repräsentativen öffentlichen Einrichtungen wie der Staatseisenbahn, der serbischen Bank sowie der orthodoxen Kirche und verlangten die Entfernung der serbischen und ungarischen Staatselemente. Am Hauptbahnhof kam es unmittelbar vor dem Kaiserbesuch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen der einheimischen Bevölkerung und

217 Im Wortlaut: „In Anbetracht dessen, dass der Aufruf des gefertigten Magistrates vom 8. d. M. leider keine Beachtung fand, ferner in Anbetracht, dass sich die Straßen-Exzesse gestern wiederholt haben, wird hiermit jede Menschen-Ansammlung vor dem Theater-Gebäude in Essek Oberstadt strengstens verboten. Die Bevölkerung wird noch einmal ganz ernstlich ermahnt, sich an keinerlei Demonstrationen zu beteiligen, weil von nun an jede weitere Zusammenrottung unbedingt durch bewaffnete Macht verhindert werden wird und die Schuldtragenden, und zwar nicht nur die in flagranti ertappten, sondern auch die Urheber, dem Strafgerichte überantwortet werden. Jedermann bleibe am Abend zuhause und gestatte es nicht, daß seine Familie oder die Dienerschaft ec. in den Gassen herumvagiere. Die Verantwortung für die eventuellen Folgen werden die gewissenlosen Agitatoren, welche das Volk verführen, [sic.] zu tragen haben. Magistrat der k. Freistadt Essek, am 9.8.1895. Zitiert nach: *Die Drau* vom 11.08.1895, 5 („Zweiter Aufruf des Bürgermeisters“).

218 Osijeker Theater-Demonstrationen füllten Spalten und Seiten in der regionalen und überregionalen Presse. Siehe z.B. *Die Drau* vom 06.08.1895, 2 („Ungarisches Theater“), 08.08.1895, 3 („Straßen-Demonstrationen“), 11.08.1895, 4 („Straßen- und Theater-Demonstrationen in Essek“), 13.08.1895, Titelseite („Rückblicke auf die Demonstrationstage“); *Slavonische Presse* vom 06.08.1895, 3 („Theater“), 09.08.1895, 2 („Die Theater-Demonstrationen“), 10.08.1895, Titelseite („Die Straßendemonstrationen“), 11.08.1895, 3 („Zu den Straßendemonstrationen“), 13.08.1895, Titelseite („Der Schluß der Straßendemonstrationen“), *Agrarische Zeitung* vom 09.08.1895, 3 („Theaterdemonstrationen in Essek“), 10.08.1895, Titelseite („Die Demonstrationen in Essek“), *Pester Lloyd* vom 11.08.1895, 5 („Die Theaterdemonstrationen in Esseg“), *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie* vom 15.08.1895, Titelseite („Tout comprendre...“).

den ungarischen Arbeitern. Die ungarische Fahne am Hauptbahnhof musste von der Gendarmerie permanent bewacht werden. In der Innenstadt errichtete das Militär Barrikaden, um weiteres massenhaftes Erstürmen der serbischen Institutionen zu verhindern. Während eine Volksmenge dem kaiserlichen Festzuge zujubelte, patrouillierte einige Straßen entfernt das Militär mit ausgezogenen Säbeln und Bajonetten, um die Ausschreitungen einer anderen Volksmenge zu unterbinden.

Den Höhepunkt der Krise bildete die Verbrennung der ungarischen Fahne am 16. Oktober 1895. Um halb elf Uhr vormittags versammelte sich am Zagreber Hauptplatz vor dem symbolträchtigen Denkmal des Nationalhelden Banus Josip Jelačić²¹⁹ eine Studentengruppe, die mit folgenden Sätzen, die ungarische Fahne verbrannte:

Wir kommen zu dem Monument dessen, der für die Dynastie gegen die Magyaren gekämpft hat, um die Fahne jenes Volkes zu verbrennen, das stets gegen die Dynastie gekämpft hat, womit wir unsere dynastischen Gesinnungen bezeugen.²²⁰

Die öffentliche Verbrennung der ungarischen Fahne am Hauptplatz des Landes in der Anwesenheit der kaiserlichen Majestät entwickelte sich zu einer Staatsaffäre. Sowohl die Fahnenverbrennung als auch die Massenproteste offenbarten die tiefe Krise der kroatisch-ungarischen Staatsgemeinschaft, die während der zehnjährigen autoritären Herrschaft einer einzigen ungarfreundlichen Partei in Kroatien nicht überwunden, sondern vertieft wurde. Die Anwesenheit des Kaisers war ein Signal: Der Herrscher musste mit den politischen Missverhältnissen konfrontiert werden. Es ist bedeutend, dass sich an den Zagreber Demonstrationen genauso wie in Osijek alle Gesellschaftsschichten beteiligten. Der kaiserliche Besuch löste schichten- und parteiübergreifende Proteste gegen die herrschenden politischen Verhältnisse aus (Horvat 1936, 297ff).

Die Demonstrationen in Zagreb und Osijek waren ein Echo der Prager und Wiener Demonstrationen. In Prag protestieren die Studenten, in Wien die Christsozialisten. Die Devise der Zeit lautete allgemeines Wahlrecht. Der massenhafte Charakter der Proteste gegen das ungarische Theater in Osijek sowie gegen ungarische und serbische Embleme in Zagreb zeigte, dass der politische Aktivismus auch in Kroatien zum Gebot der Stunde geworden ist. Das Volk verlangte lautstark, zum politischen Subjekt zu werden.

Während der zwanzig Jahre anhaltenden Regierungsperiode Khuen Hédervárys besaß in Kroatien lediglich zwei Prozent der Bevölkerung das Wahlrecht. Nur die strengste Kontrolle der Wahlberechtigten sicherte die Erhaltung der bestehenden Machtverhältnisse. Die Verbrennung der ungarischen Fahne durch die Zagreber Studenten war die Vorankündigung einer Wende und einer neuen Phase der kroatischen

²¹⁹ Josip Jelačić (1801–1859) war ein Feldherr und der Banus von Kroatien und Slawonien. 1848 spielte er eine Schlüsselrolle beim Niederschlagen des ungarischen Aufstandes gegen das österreichische Kaiserhaus. In Kroatien gilt er bis heute als Symbol des Aufstandes gegen die ungarische Herrschaft.

²²⁰ *Slavonische Presse* vom 18.10.1895, Titelseite („Vorgänge in Agram“), zitiert auch in *Das Vaterland. Zeitung für die österreichische Monarchie* vom 17.10.1895, S. 4 („Agram“).

Politik gewesen, die 1903 einsetzte. Zu den Trägern der neuen Epoche avancierten ausgerechnet die Akteure der Fahnen-Verbrennung. Nach dem Abschluss ihrer Studien in Wien und Prag bildete sich aus dieser kleinen studentischen Keimzelle der Kern einer neuen politischen Opposition, der es gelang, bei den Landtagswahlen 1903 Khuen-Héderváry und die Nationalpartei zu schlagen. Ihre politische Devise lautete allgemeines Wahlrecht und umfassende Demokratisierung der Gesellschaft (Horvat 1936, 299).

Das Gastspiel des ungarischen Theaters in Osijek und der Kaiserbesuch in Zagreb 1895 zeigten die Kraft des nationalen und politischen Bewusstseins in politisch machtlosen Gesellschaftsschichten. Anders als die öffentlichen Proteste, die 1860 in Zagreb gegen das neoabsolutistische System und Österreich ausgerichtet waren, richteten sich sowohl Zagreber als auch Osijeker Proteste im Jahr 1895 gegen Ungarn.

3.6 Nationalismus und Neubestimmung der Kulturpolitik am Beginn des 20. Jahrhunderts

Mit der Gründung des kroatischen Nationaltheaters in Osijek im Jahr 1907 setzte eine Wende in der Theater- und Kulturgeschichte der Stadt ein. Das ständige deutschsprachige Theater beendete sein Wirken und an seine Stelle trat ein ständiges kroatisches Theater. Die Nationalkultur nahm somit den Stellenwert ein, der zuvor der deutschen Kultur gebührte. Von besonderer Bedeutung für diese Studie ist dabei die folgende Frage: Warum wurden die ständigen deutschen Vorstellungen ausgerechnet nach der außerordentlich erfolgreichen Spielzeit 1906/1907 eingestellt und das kroatische Nationaltheater gegründet? Welche politischen und sozialen Faktoren haben die Veränderung der kulturellen Verhältnisse herbeigeführt und der Nationalkultur den Stellenwert der dominanten Kultur eingeräumt?

Wie bereits im Kapitel 3.2. behandelt wurde, setzte sich die Stadt Osijek schon seit den späten 1880er-Jahren für die Gründung eines ständigen kroatischen Theaters ein. Infolge der fehlenden finanziellen Unterstützung seitens des Landes konnte das Projekt erst 1907 realisiert werden. Zwanzig Jahre lang kämpften einzelne Stadträte unter der Leitung des Landtagspräsidenten Vaso Gjurgjević für die Gründung eines ständigen kroatischen Theaters. Die Förderung der Nationalkultur war in der Regierungszeit des Banus Khuen Héderváry ein sensibles Anliegen.

Zu den Kernaufgaben der Nationalkultur gehörte es im 19. Jahrhundert, das Gefühl der nationalen Zugehörigkeit zu stärken. Insbesondere bei den kleinen Nationen war die Nationalkultur ein „Instrument der nationalen Mobilisierung“ und eine Art Vorstufe auf dem Weg zur größeren politischen und ökonomischen Souveränität des Landes, wie es der Historiker Miroslav Hroch in seinen Studien über die Entstehung der kleinen europäischen Nationen hervorhob (Hroch 2005, 174ff.). Ein Nationaltheater in Osijek einzurichten, barg die Gefahr, das nationale Bewusstsein zu stärken und dadurch die soziale und politische Dominanz der regierungsfreundlichen deutschen Ethnie infrage zu stellen.

Dass die Förderung der Nationalkultur für die bestehende politische Ordnung eine reale Gefahr darstellte, zeigte auch die Tatsache, dass der dreimalige Antrag des Osijeker Magistrats bei dem kroatischen Landtag, die Ko-Subventionierung eines Nationaltheaters in Osijek zu bewilligen, jedes Mal abgelehnt wurde (1887, 1898, 1900). Ausschlaggebend für die Beantragung der Fördergelder zur Gründung des nationalen Theaters in Osijek waren die künstlerischen Erfolge des deutschen Theaters. Diese Erfolge bewogen einzelne Stadtabgeordneten dazu, sich mit Nachdruck für die Pflege der Nationalkultur und die Gründung kroatischer Kulturinstitutionen im Magistrat einzusetzen. Es ist wichtig, dass der Ruf nach der institutionellen Förderung der Nationalkultur immer dann erfolgte, wenn die fremde Kultur die größten Erfolge feierte, z.B. nach der besonders erfolgreichen Spielzeit unter der Leitung von Franz Schlesinger (1896/1897) oder Anton Galotzy (1898/1899). Mit der Beliebtheit der deutschen Kultur wuchs zugleich das Bewusstsein von der Bedeutung der Nationalkultur. Das Ziel, in Osijek ein Nationaltheater zu gründen und es aus den Landesmitteln zu erhalten, war somit eine direkte Reaktion auf die Dominanz und den hohen Stellenwert der deutschen Kultur in einer multiethnischen und dennoch kroatischen Stadt.²²¹

Den 1898 abgelehnten Antrag des Osijeker Magistrats auf die Förderung des Nationaltheaters aus den Landesmitteln begründete der Banus Khuen Héderváry mit mangelnden Budgetmitteln. Was für ein Politikum die Kultur war und welche wichtige Rolle sie bei der Aufrechterhaltung der herrschenden politischen und sozialen Ordnung spielte, zeigte Khuens zweiter Beschluss, mit dem er auch den zweiten Antrag auf lediglich fünfhundert Forinten jährlichen Zuschusses für das kroatische Theater in Osijek ablehnte. Das Osijeker Tagblatt *Slavonische Presse* berichtete davon folgendermaßen:

Im Budgetausschusse des kroatisch-slavonischen Landtages brachte bei der Post „Kroatisches Landestheater“ der Abgeordnete Stefan Popović den Antrag, ein kroatisches Nationaltheater in Essegg mit einem Beitrage von fl. 10.000 jährlich zu unterstützen. Banus Graf Khuen-Héderváry sprach sich im Prinzipie für die Subventionierung eines kroatischen National-Theaters in Essegg aus, könne aber momentan mit Rücksicht auf die finanzielle Lage des Landes den Antrag nicht unterstützen; sobald aber die Mittel hierzu ausreichen werden, sei er gerne bereit, das culturelle Bestreben der Stadt Essegg zu fördern. Abg. Dr. Banjavčić will, daß wenigstens fl. 500 zu diesem Zweck eingestellt werden, wogegen sich jedoch Se. Excellenz mit Rücksicht auf das namhafte Deficit, welches das Budget aufweist, ebenfalls aussprach.²²²

Zwanzig Jahre lang bremste Khuen Héderváry die Etablierung der nationalen Kulturinstitutionen in Kroatien. Die Gründe dafür waren nicht finanzieller, sondern in erster

221 Siehe das Protokoll der Magistratssitzung in *Die Drau* vom 29.11.1898, 3 („Eine Theater-Debatte im Gemeinderathe“).

222 *Slavonische Presse* vom 16.12.1898, keine Seitennummerierung („Keine Subvention für das Essegger Theater“). Über den Beschluss des Landtags berichtet auch *Die Drau* vom 15.12.1898.

Linie politischer Natur. Die enge Verbindung zwischen der Nationalkultur und dem Nationalbewusstsein widersprach dem ungarfreundlichen Kurs der Regierungspartei. Welchen bedeutenden Einfluss die Nationalkultur auf nationale Forderungen in der Tat ausübte, veranschaulichte auch ein weiterer Beschluss Khuen Hédervárys. 1892 strich er die Staatssubvention für die Sommertournee des Zagreber Nationaltheaters mit der Begründung, dass kroatische Theatervorstellungen in den Städten, wo sie stattfinden, nationale Konflikte hervorriefen.²²³ Khuens Argumentation ist bedeutend und zeigt, dass das Theater wesentlich mehr als künstlerische und unterhaltende Funktionen ausübte. Die für die Gasttourneen eingeplanten Mittel im Landesbudget zu streichen, war eine pragmatische Lösung. Die Gastspiele wurden somit nicht verboten, verloren jedoch ihre finanzielle Basis und konnten somit in den meisten Fällen nicht mehr stattfinden.

Auch wenn der Kurs der Kulturpolitik im Osijeker Magistrat nicht immer einstimmig war und unter den Abgeordneten in Fragen der Pflege der deutschen und kroatischen Kultur bedeutende Unterschiede herrschten, bleibt hervorzuheben, dass es der multiethnische Osijeker Stadtrat war, der mit Nachdruck die Gründung des Nationaltheaters in Osijek forderte, während der kroatische Landtag und der Banus diese Bemühungen jahrelang bremsten.

Im dritten Antrag auf die Subventionierung des Nationaltheaters in Osijek, den die Stadt Osijek 1900 bei dem kroatischen Landtag stellte, wurde eine harte Kritik an der Kultur- und Finanzpolitik des Landes geübt und zugleich die Rolle des Nationaltheaters klar und deutlich definiert. Diese besteht darin, in einer multiethnischen Stadt das nationale Bewusstsein zu stärken; dies wurde im Antrag hervorgehoben. Im Wortlaut:

Nur ein Theater in der Nationalsprache ist im Stande das Nationalbewusstsein zu wecken und in seinem Volk eine Bildungsfunktion auszuüben. [...] Die Stadt Osijek fordert nicht, dass das zweite kroatische Nationaltheater in Osijek auf Regierungskosten erbaut wird. Als kulturelles und wirtschaftliches Zentrum Slavoniens, das zugleich den höchsten Beitrag in das Landesbudget einzahlt, verlangt aber die Stadt zu Recht, dass ihr von der Regierung und vom Landtag für die Gründung und Erhaltung eines ständigen Nationaltheaters in Osijek im Landesbudget eine jährliche Subvention sichergestellt wird.²²⁴

Es wundert nicht, dass auch dieser Antrag, der mit Nachdruck für die Veränderung der Kulturverhältnisse in einer kroatischen, aber von der deutschen Kultur dominierten Stadt kämpfte, vom Landtag abgelehnt wurde. Eine staatliche Förderung der Nationalkultur konnte erst nach dem Fall von Khuen Héderváry und der Umstrukturierung der Parteikräfte im kroatischen Landtag 1903 zustande kommen. Dieses Jahr stellte

²²³ Darüber schreibt *Die Drau* vom 20.11.1892, 3 („Agramer Theaterfrage im Budgetausschuss“).

²²⁴ Zitiert aus dem Antragsentwurf des Osijeker Stadtmagistrats an den Kroatischen Landtag vom 03.01.1900. Der Entwurf befindet sich im Kroatischen Staatsarchiv Osijek. Siehe die Sammlung HR DAOS 10, Schachtel 6072, Jahr 1900.

in der politischen Geschichte des Landes eine Wende dar. Den Anfang machten die massenhaften Proteste entlang des ganzen Landes. Das Volk ging auf die Straße und kämpfte gegen die vielfältigen Dimensionen der Staatsgewalt. Khuen ging gewalttätig gegen die Demonstranten vor, blieb aber erfolglos. Die Aufstände nahmen kein Ende und lösten eine politische Krise aus, die nur durch das Zurücktreten des verhassten Banus beendet werden konnte.

Die Demission Khuen Hédervárys durch den österreichisch-ungarischen Kaiser Franz Joseph I. war ein Wendepunkt und der Anfang einer neuen Epoche in der politischen Geschichte Kroatiens. Von nun an profilierte sich im kroatischen Landtag eine neue Kraft. Ihr Repräsentant war die vereinte kroatisch-serbische Opposition. Die neuen politischen Akteure stammten aus der Generation, die genau zehn Jahre zuvor auf dem Hauptplatz des Landes die ungarische Fahne verbrannt hatte. Die vereinte Opposition gewann 1906 die Landtagswahlen und siegte über die jahrzehntelang regierende ungarfreundliche Nationalpartei. Solange sich die Opposition einig war, hatte sie die Mehrheit in ihren Händen.²²⁵ Im Unterschied zur autoritären und repressiven Politik der Nationalpartei kämpften die neuen politischen Vertreter – die als Resolutionisten bekannt wurden²²⁶ – für einen modernen demokratischen Staat. Ihre Ziele umfassten die Reform der Wahlordnung, Meinungs-, Presse- und Versammlungsfreiheit sowie kulturelle, politische und finanzielle Unabhängigkeit Kroatiens im Rahmen der ungarisch-kroatischen Union.

Die neuen politischen Verhältnisse ermöglichten auch die Reform der staatlichen Kulturpolitik. Die Provinzstädte bekamen zum ersten Mal die Möglichkeit, in den Genuss staatlicher Fördermittel zu gelangen. Osijek zählte zu den ersten Städten, die von den neuen politischen Verhältnissen profitierten. Bereits 1907 – ein Jahr nach dem Sieg der Opposition bei den Landtagswahlen – wurde die kontinuierliche Staatsubvention für das kroatische Nationaltheater in Osijek gebilligt. Von 1908 an genoss das neu gegründete Osijeker Nationaltheater eine jährliche Subvention in Höhe von zwanzigtausend Kronen aus den Landesmitteln und weiteren zehntausend Kronen aus den Stadtmitteln.

Die Eröffnung des kroatischen Nationaltheaters am 7. Dezember 1907 stellte eine Zäsur in der Kulturgeschichte der Stadt dar. Es war ein bedeutungsträchtiger Tag, an dem die jahrhundertlange Dominanz der deutschsprachigen Kultur beendet wurde. Das kroatische Nationaltheater, das von nun an unter dem finanziellen Schutz von Staat und Stadt stand, avancierte zur zentralen öffentlichen Kulturinstitution und nahm somit den Platz ein, der bis dahin dem deutschen Theater gebührte. Seine Mission ging

225 Dazu gehörte auch, die serbische Partei als politischen Partner anzuerkennen.

226 Das war der populäre Name für *Kroatisch-serbische Koalition*. Der Begriff geht auf die Resolution zurück, die in der Stadt Rijeka am 5. Oktober 1905 unterschrieben wurde. An diesem Tag kam die politische Vereinigung der sämtlichen kroatischen und serbischen Oppositionsparteien (mit der Ausnahme der Rechtspartei) zustande. Das Ziel der vereinten Opposition war es, die ungarfreundliche Nationalpartei von der Macht zu stürzen.

genauso wie die des Zagreber Nationaltheaters weit über die kulturellen Aufgaben hinaus. Es war ein „Bollwerk kroatischer Kultur auf einem der exponiertesten Posten unseres Vaterlandes“, wie es der Osijeker Intellektuelle Saša Isaković – der zum engsten Kreis der Theatergründer gehörte – klar und deutlich ausdrückte.²²⁷

Die Gründung des Osijeker Nationaltheaters war ein Ergebnis der neuen parteiischen Konstellationen und ein Werk der kroatisch-serbischen Koalition, die nach dem Sturz von Khuen Héderváry die Mehrheit im Osijeker Stadtrat bildete. Ihre politische Devise lautete, die Eintracht zwischen den Serben und Kroaten zu pflegen, denn nur mit vereinigten Kräften war der Kampf gegen die österreichische und ungarische Dominanz zu gewinnen (vgl. Trojan 2012).

Auf dem Feld der Kulturpolitik setzte sich die kroatisch-serbische Koalition zum Ziel, die Etablierung von Institutionen zu fördern, die die Volksbildung zum primären Auftrag erheben. Die Gründung des kroatischen Nationaltheaters 1907 in Osijek war mehr als ein Kulturakt. Es war ein politisches Statement und Ausdruck des siegenden Nationalismus in einer Stadt, in der jahrhundertlang die deutsch-ethnische Mehrheit und die ungarische Politik das Sagen hatten. Zu den Kernaufgaben des Nationaltheaters gehörte, die kroatische Kultur und Sprache in allen Bevölkerungssichten zu verbreiten und damit einen essenziellen Beitrag zur Bildung der kollektiven Identitäten in einer bislang von der deutschen Kultur und Ethnie dominierten Stadt zu leisten.

Die Gründung von nationalen Kulturinstitutionen avancierte in Osijek nach dem Fall von Khuen Héderváry zum politischen Gebot der Stunde. Zwischen der Entstehung des modernen nationalen Staates und der Etablierung einer staatlich protegierten nationalen Kultur bestand ein direkter Zusammenhang. Ernest Gellner brachte diese Problematik auf den Punkt, als er schrieb, dass der neue nationale Staat eine „neue Form der sozialen Organisation“ darstellt, die auf bildungsabhängigen und staatlich protegierten Hochkulturen basiert (Gellner 1983, 48). Alle drei Aspekte, die Gellner nennt, sind von entscheidender Bedeutung. Eine nationale Kultur existiert nicht an sich. Sie muss geschaffen und vermittelt werden. Sie lebt in repräsentativen kulturellen Praxen, wie gemeinsame Hochsprache und ästhetisch anspruchsvolle Werke aller Kunstgattungen. Die Voraussetzung für ihre allgemeine Verbreitung in der Bevölkerung sind staatlich protegierte Bildungs- und Kulturinstitutionen wie Schulen und Universitäten, Theater und Museen. Gerade die Gründung von Nationaltheatern in Zagreb und Osijek veranschaulichte in repräsentativer Weise, welche außerordentliche Funktion das Theater übernahm, nicht nur in künstlerischer Hinsicht, sondern in erster Linie als Pflegestätte der kollektiven Identitäten.

Auch Miroslav Hroch hebte in seinen Arbeiten zur Entstehung der kleinen Nationen Europas die besondere Bedeutung hervor, die die Nationalkultur bei der Entstehung des modernen nationalen Staates erlangte. Es ist bedeutend, dass in diesem Prozess ausgerechnet die Gründung von Nationaltheatern länderübergreifend zu einem

227 Isaković, in *Slavonische Presse* vom 23.06.1907, 2–3 („Kroatischer Theaterverein in Esseg“).

primären Ziel erkoren wurde (vgl. Hroch 2005, 174, 176). Dass das Theater eine so bedeutende Rolle erlangte, hing mit mehreren Vorteilen zusammen, die das Theater als Massenmedium kennzeichnen. Anders als Druckmedien, die sich im 19. Jahrhundert hauptsächlich an Gebildete richteten, versammelten sich im Theater alle Schichten der Stadtbevölkerung: Reiche und Arme, Gebildete und Ungebildete. Gestaffelte Preise und Nachmittagsvorstellungen machten im 19. Jahrhundert in der Tat das Theater auch für die ärmsten Bevölkerungsschichten zugänglich.²²⁸ Darüber hinaus eignete sich das Theater als verbal-orales Medium dafür, die Rolle der Sprachschule zu übernehmen, was im Kontext der multiethnischen und multilingualen Städte der Monarchie einen besonderen Stellenwert erlangte.²²⁹

Am Beginn des 20. Jahrhunderts war das deutschsprachige Theater in Osijek nach wie vor das führende Kulturinstitut der Stadt. Diese Situation, die nicht nur die Dominanz einer fremden Kultur, sondern auch ihre Beliebtheit und die Komplexität der kulturellen Assimilationsprozesse veranschaulichte, war nach den Wahlen von 1906 nicht länger haltbar. Die alte Frage der Gründung eines ständigen kroatischen Theaters gelangte 1907 in den Mittelpunkt des politischen und öffentlichen Interesses. Ein wichtiger Anstoß ging dabei von der Tageszeitung *Volksverteidiger* (Orig. *Narodna obrana*) aus. *Der Volksverteidiger* gehörte zu den meist gelesenen Tageszeitungen Osijeks und erschien in einer hohen Auflage von täglichen fünftausend Exemplaren (vgl. Lukić, Brekalo 2017). Seine Herausgeber waren die Angehörigen der kroatisch-serbischen Koalition. *Der Volksverteidiger* spielte in Osijek eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung des nationalen Bewusstseins und Bildung kollektiver Identitäten. Die Kulturpolitik der Stadt und die Dominanz der deutschen Vorstellungen stellten in der Zeitung eine ständige Zielscheibe der Kritik dar.

Die Beiträge im *Volksverteidiger* sensibilisierten die Öffentlichkeit für das Verhältnis zwischen der deutschen und der kroatischen Kultur. Sie zeigten auf, dass der Theater-Spielplan einer kroatischen Stadt zu zwei Drittel aus den deutschen Vorstellungen besteht. Die städtische Kulturpolitik avancierte dank der Bemühungen dieser ersten in Osijek herausgegebenen kroatischen Tageszeitung zu einem Gegenstand öffentlichen Interesses.

228 Über den schichtenübergreifenden Besuch des Theaters im 19. Jahrhundert schreibt eingehend Goldstein (2008). Siehe insbesondere die Einführung.

229 Wenn es um die Dominanz der deutschen Sprache in Osijek geht, ist hervorzuheben, dass diese Sprache nicht nur die Sprache der Gebildeten, sondern auch die Sprache der Arbeiterklasse war. Osijek war eine Industriestadt und breite Teile seiner Arbeiterschaft waren ausschließlich deutschsprachig. Wie verbreitet die deutsche Sprache unter der Arbeiterschaft Osijeks war, zeigt auch die Tätigkeit der Freien Arbeiter-Bühne, die bis zur Auflösung der Habsburgermonarchie die Vorstellungen in deutscher Sprache veranstaltete.

Zahl der Vorstellungen am Osijeker Stadttheater von 1896–1907²³⁰

Zeitraum	Deutsches Theater	Serbisches Theater	Kroatisches Theater
26.09.1896–11.04.1897	162		
16.10.1897–10.01.1898		51	
02.03.1898–04.05.1898	52		
01.10.1898–26.03.1899	131		
03.06.1899–12.06.1899			11
01.10.1899–30.12.1899		56	
01.01.1900–08.04.1900	102		
17.05.1900–01.06.1900			13
03.11.1900–09.12.1900	35		
01.01.1901–31.03.1901	86		
28.09.1901–23.03.1902	123		
31.05.1902–17.06.1902			14
04.10.1902–25.02.1903	110		
02.05.1903–19.05.1903			14
03.10.1903–19.12.1903		45	
01.01.1904–27.03.1904	70		
10.10.1904–30.01.1905	104		
05.10.1905–01.01.1906		73	
24.02.1906–09.04.1906			34
30.09.1906–25.03.1907	166		
Insgesamt	1141	225	86
Prozent	79%	15%	6%

Tabelle 7: Zahl der Vorstellungen am Osijeker Stadttheater von 1896–1907

Zahlreiche unter Khuen Héderváry politisch unaktive Bürger fingen nach dem Sieg der Opposition an, sich für die nationalen Interessen einzusetzen (vgl. Lukić, Brekalo 2017, 157). Der entflammte Nationalismus äußerte sich auch im Ruf nach der Gründung eines Nationaltheaters (vgl. Trojan 2012a, 2012b). Eine Schlüsselrolle übernahm in der Öffentlichkeit der Buchhändler und Verleger Radoslav Bačić²³¹. In der Zeitschrift *Neue Zeit* (orig. *Novo doba*) setzte sich Bačić mit Khuen Hédervárys Politik auseinander und bezeichnete sie als Bremse, die jahrelang die Arbeit vieler hinderte, die sich wesentlich früher für die Institutionalisierung der Nationalkultur in Osijek eingesetzt hätten. Im Gegensatz zum alten System, hob Bačić hervor,

²³⁰ Die Aufführungszahlen wurden aus der Tagespresse, den erhaltenen Theaterzetteln und Archivquellen generiert

²³¹ Radoslav Bačić (1875–1931) war ein kroatischer Buchhändler, Verleger und Kulturmäzen. Ab 1904 leitete er in Osijek eine Buchhandlung und einen Kultursalon. Heute gilt er als Spiritus movens des Kroatischen Nationaltheaters in Osijek.

haben wir heute die Zuversicht, dass die Abgeordneten, der Landtag, die Regierung, die Stadt und die Bürger mit gleicher Bereitschaft [...] die Gründung des kroatischen Theaters in Osijek begrüßen werden.²³²

Der zitierte Artikel war ein direkter Appell an die Öffentlichkeit, sich in der Theaterfrage zu engagieren. Es ist wichtig, dass Bačićs Forderung nach der Institutionalisierung der Nationalkultur zeitgleich mit den größten Erfolgen des deutschsprachigen Theaters einherging und auch eine direkte Reaktion auf sie stellte. Wie bereits hervorgehoben wurde, machte der Erfolg der deutschen Kultur das Bedürfnis nach der Nationalkultur noch spürbarer.

Im Mai 1907 wurde in Osijek die Kroatische Theatergesellschaft gegründet. Ihre Aufgabe bestand darin, die Grundlagen für die Gründung des Nationaltheaters in Osijek zu legen. Dazu gehörte es, ein Ensemble für Sprech- und Musiktheater zu bilden, einen kompetenten Theaterleiter zu engagieren und sämtliche Finanzfragen zu verwalten.²³³ Zu den Mitgliedern der Gesellschaft gehörten prominente Politiker und Intellektuelle. Für eine Krone Monatsgebühr konnte jeder Bewohner Osijeks zum Mitglied der Theatergesellschaft werden. Die Gesellschaft zählte zweiundzwanzig Gründungsmitglieder, achtzehn Stiftungsmitglieder und etwa hundertfünfzig reguläre Mitglieder.²³⁴

Am 22. Juli 1907 wurde durch den Präsidenten der Theatergesellschaft und den Stadtabgeordneten Ante Pinterović der Antrag auf eine kontinuierliche Förderung des Nationaltheaters bei der Stadt mit folgender Argumentation gestellt:

Der heutige Zeitgeist und das erwachte Nationalbewusstsein, das sich insbesondere unter den neuen Generationen immer deutlicher kundtut, haben den Wunsch nach einem ständigen kroatischen Theater in Osijek hervorgebracht. Es zeigt sich deutlich, dass die Wandergesellschaften, kurze Gastspiele, Stagionen u.Ä. nicht im Stande sind, dem immer größeren Bedarf zu entsprechen. Nur ein ständiges Theater mit einem guten Schau- und Musikensemble kann diesem Bedürfnis gerecht werden und seine bedeutende Kulturmission wahrnehmen.²³⁵ [Aus dem Kroatischen von der Autorin übersetzt]

Sowohl die Stadt Osijek als auch der kroatische Landtag bewilligten die beantragten Mittel zur Förderung des kroatischen Theaters in Osijek. Am 7. Dezember 1907 fand die Festfeier zur Eröffnung des Nationaltheaters statt. Genauso wie das Zagreber Nationaltheater wurde auch das Osijeker zum Landesinstitut erkoren und unter den direkten politischen und finanziellen Schutz des Landes und der Stadt gestellt. Die Hauptspiel-

²³² Radoslav Bačić, zitiert nach Mucić (2010, 34). Übersetzt von der Autorin. Bačićs Artikel wurde in der Zeitung *Novo doba* 6 (1907) veröffentlicht.

²³³ Über die Gründung und die Arbeit der Kroatischen Theatergesellschaft schreibt ausführlich Mucić (2010).

²³⁴ Siehe *Narodna obrana* vom 25.07.1907, keine Seitennummerierung („Hrvatsko kazališno društvo u Osijeku“).

²³⁵ Der Antrag der Theatergesellschaft und die Rede des Vereinspräsidenten Ante Pinterović befinden sich im Staatsarchiv Osijek. Siehe die Sammlung HR-DAOS-10, Schachtel 6074, Jahr 1907.

zeit, die von Oktober bis April dauerte, war somit für die kroatischsprachige Musik- und Sprechvorstellungen reserviert. Anders als in Zagreb wurden mit der Gründung des Nationaltheaters die deutschen Vorstellungen nicht eingestellt. Ganz im Gegenteil, sie durften außerhalb der Hauptspielzeit weiterhin stattfinden und sogar mit städtischer Subventionierung rechnen.²³⁶

Genauso wie das Zagreber Nationaltheater besaß auch das Osijeker eine repräsentative Funktion. Beide Theaterhäuser waren Symbole der kroatischen Kultur. Dass ihre Funktionen weit über reine Kulturmission hinausgingen, wurde im Rahmen dieser Studie mehrmals erläutert. Welche wichtige identitätsstiftende Rolle sie ausübten, wurde in der nationalen Presse ununterbrochen hervorgehoben. Am Tag der Eröffnung des Osijeker Nationaltheaters schrieb der *Volksverteidiger*:

Über die Aufgaben des ersten kroatischen Theaters in Osijek wurde in Öffentlichkeit und in unserem Blatt viel diskutiert [...] So vielfältig diese Aufgaben auch sind, vereinigen sie sich alle in einem Hauptziel: mithilfe der Kunst, den kroatischen Geist in Osijek zu stärken, die entfremdeten Herzen wiederzugewinnen und das Renommee unseres Volkes sowie seine Kulturbemühungen zu heben.²³⁷ [Aus dem Kroatischen von der Autorin übersetzt]

Fast fünfzig Jahre später als in Zagreb nahm 1907 in Osijek die kroatische Kultur den Stellenwert ein, der bis dato der deutschen Kultur gebührte. Das Ziel, mithilfe einer staatlich protegierten nationalen Kulturinstitution die Bildung der nationalen Identitäten zu fördern und zu beschleunigen, konnte allerdings nur teilweise umgesetzt werden. Die Mehrsprachigkeit und Mehrfachidentitäten, die einen Bestandteil der Osijeker Gesellschaft jahrhundertlang darstellten, blieben im privaten und öffentlichen Leben der Einwohner bis zum Zusammenfall der Monarchie und auch darüber hinaus aufrechterhalten. Diese Problematik wird eingehender in Kapitel 3.7. behandelt.

3.7 Theater als Symbol der Mehrfachidentitäten

Mit der zunehmenden Industrialisierung der Stadt am Anfang des 20. Jahrhunderts änderte sich auch ihre sozio-kulturelle Struktur. In der Vor-Eisenbahnära überstieg die wirtschaftliche Bedeutung Osijeks aufgrund seiner verkehrsgünstigen Lage an der Drau bei Weitem die der Hauptstadt Zagreb. 1867 wurde in Osijek der erste Arbeiterverein in Kroatien gegründet. Die steigende Zahl der industriellen Betriebe am Beginn des 20. Jahrhunderts brachte bedeutende Teile der einheimischen Dorfbevölkerung nach Osijek. Mit dem Wachstum der Arbeiterschaft wuchs auch der Anteil der kroatischen Ethnie in der Gesamtpopulation der Stadt. Dennoch blieb die Zahl der deutsch-, österreich- und jüdischstämmigen Bevölkerung weiterhin bedeutsam. 1918 war dreißig Pro-

²³⁶ Siehe darüber das Kapitel 3.7.

²³⁷ *Narodna obrana* vom 07.12.1907, Titelseite („Svečani dan“).

zent der Arbeiterschaft noch immer deutschsprachig. Auch die um 1900 in Osijek gegründete freie Arbeiter-Bühne spielte in deutscher Sprache.

Die Politik der vereinten kroatisch-serbischen Opposition, die die Zeit nach dem Fall Khuen Hedervarys prägte, begünstigte in Osijek die Gründung zahlreicher Vereine. Der Beginn des 20. Jahrhunderts kennzeichnete ein starkes Bedürfnis nach beruflichen, kulturellen und sozialen Vereinigungen, die alle dem Ziel folgten, Gleichgesinnte zu vernetzen und ihre Interessen zu wahren. Ein Beispiel dafür ist der Bau des Kroatischen Heimes in Osijek im Jahr 1905. Mit einem Fassungsvermögen von mehr als tausend Plätzen war das Kroatische Heim die erste nationale Institution Osijeks, die regelmäßige Versammlungen einer großen Zahl der national orientierten Bevölkerung ermöglichte und dadurch einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung des nationalen Bewusstseins und zur Bildung kollektiver Identitäten leistete.

Öffentliche Institutionen spielten im Prozess kultureller Assimilationen zwischen der einheimischen und angesiedelten Bevölkerung die Schlüsselrolle. Die Kinder der deutschen, jüdischen und magyrischen Ansiedler besuchten kroatische Schulen. Das Gefühl der kulturellen Zugehörigkeit war für die in Kroatien geborenen und aufwachsenden Migrantenkinder ein vielschichtiges. Die in Osijek immer wieder thematisierte Sprachfrage zeigte, wie kompliziert und vielschichtig der Bezug zwischen der Identität, der Sprache und der nationalen Zugehörigkeit war. Die eigene Muttersprache zu bestimmen, war kein Problem. Mithilfe der Sprache die nationale Zugehörigkeit zu definieren, war aber sehr schwierig. Wie aktuell diese Problematik in Osijek war, zeigte der Kommentar eines anonymen Autors in der Zeitung *Die Drau*, der 1892 klar und deutlich hervorhob, dass „der Gebrauch der Sprache [...] keinen Maßstab für nationale Gefühle“ bildet.²³⁸

Die Mehrfachidentitäten – die am Beginn des 20. Jahrhunderts in Osijek sowohl unter der kroatischen als auch der angesiedelten Bevölkerung genauso virulent waren wie ein Jahrhundert zuvor – zeigen, dass die Verbindung zwischen der Sprache und der Nationalität diskursiver Natur war. Sowohl die Generationen der Postmigranten als auch die kroatische Bevölkerung benutzten im privaten und öffentlichen Leben Deutsch, ohne dabei das Gefühl ihrer nationalen Zugehörigkeit infrage zu stellen. Zwischen der Sprache und der Nation bestand keine natürliche Verbindung. Stuart Hall verdeutlichte dies, als er schrieb:

Die meisten modernen Nationen bestehen aus disparaten Kulturen, die nur durch einen langen Prozeß gewaltsamer Eroberungen vereinigt wurden, das heißt durch gewaltsame Unterdrückung kultureller Differenzen. (Hall 1999, 421).

Der sprachliche Pluralismus als Essenz der Osijeker Gesellschaft widersprach dem angestrebten Ideal einer homogenen Nationalkultur. Trotz der ideologischen Homo-

238 *Die Drau* vom 20.12.1892, Titelseite („Das Deutschthum in Essek“).

genisierung der kulturellen Identität konnte die deutsche Sprache bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ihre dominante Stellung im privaten und öffentlichen Leben der Stadt wahren. Die Schule, der Zuzug der kroatischen Landbevölkerung sowie die Generationen der Postmigranten haben am Beginn des 20. Jahrhunderts den Gebrauch der kroatischen Sprache erhöht. Die Volkszählungen zeigen, dass die Bestimmung des Kroatischen als der eigenen Muttersprache im Vergleich zum 19. Jahrhundert im Wachstum begriffen war. Eine Schlüsselrolle spielten dabei die Schule und öffentliche Institutionen in kroatischer Sprache.

Die vielschichtigen Prozesse der Nationalisierung der Stadt und die Veränderung ihrer sprachlichen Identität erfreuten sich eines regen Interesses in den lokalen Tageszeitungen. 1902 schrieb *Die Drau* über die Veränderung der kollektiven Identitäten:

Die letzte Volkszählung zeigt uns wohl, daß von den 24.930 Einwohnern Esseks sich 12.436 zur deutschen Muttersprache bekannten, aber ganz entschieden hat die Volkszählung vom Jahre 1890 ein viel ungünstigeres Resultat zu Gunsten der kroatischen Muttersprache aufzuweisen: Wir können ruhigen Blutes der Zukunft entgegensehen, denn diese Gehört entschieden dem Kroatenthum. Die unwiderstehliche Kraft der Schule und des nationalen Bewußtseins sind Factors, gegen die anzukämpfen wohl Niemand vermag.²³⁹

Wie vielschichtig die kulturellen Identitäten trotz der wachsenden Bekennung zur kroatischen Nation blieben, zeigte der hohe Stellenwert des deutschsprachigen Theaters in Osijek am Beginn des 20. Jahrhunderts. Gerade die letzten Spielzeiten unter der Leitung von Edmund Spillern und Otto Milrad demonstrierten, dass das deutschsprachige Theater in Osijek bis zu seiner Auflösung den unumstrittenen Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens darstellte. Sowohl für Spillers als auch Milrads Spielzeit waren volle und ausverkaufte Häuser kennzeichnend. Die letzte deutsche Spielzeit unter der Leitung des Direktors Edmund Spillers zählt zu den finanziell erfolgreichsten, die in der Osijeker Geschichte je verwirklicht wurden. Worin liegt das Geheimnis dieses Erfolges?

Als Otto Milrad und Edmund Spillers die Leitung des Osijeker Stadttheaters in den Spielzeiten 1904/1905 und 1906/1907 übernahmen, war beiden bewusst, dass sie in einer multiethnischen Stadt wirken werden, in der die Kultur zu einem Problem, Machtraum und Kampffeld geworden ist. Die Vergebung des Theaters an deutsche, kroatische und serbische Gesellschaften war im Stadtmagistrat ein Politikum ersten Ranges. Um die Kultur zu entpolitisieren, betonten Milrad und Spillers den universellen Charakter der Kunst. Sie hüteten sich davor, als Träger einer „großen“ Kultur aufzutreten, und stellten sich als Vermittler dar, die nicht im Dienst einer nationalen Hochkultur, sondern einer universellen Sache stehen.

²³⁹ *Die Drau* vom 12.08.1902, Titelseite („Ungarische Culturansätze in Esseg“). Über die Änderung der sprachlichen Identität der Stadt siehe die Tabelle mit Volkszählungen im Kapitel 3.1.

Die vollen Häuser und der materielle Erfolg, den sie in Osijek erzielten, waren mehrfach bedingt. Beide Theaterdirektoren verfügten über ein gutes Schauspiel- und Musikensemble und realisierten einen attraktiven Spielplan, der alle wichtigen Novitäten umfasste und das Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung und Kunst erfolgreich auszubalancieren vermochte. Darüber hinaus gingen Spillern und Milrad noch weiter und zollten den besonderen Respekt der Kultur des Landes, in dem sie spielten. Sie waren die Ersten, die die Theaterzettel in deutscher *und* kroatischer Sprache druckten. Anstatt der gängigen Praxis, die Gastspiele der Wiener Stars zu organisieren, bemühte sich Otto Milrad, renommierte Künstler slawischer Herkunft nach Osijek zu bringen. Nicht die Hierarchisierung der Nationalkünste, sondern gerade ihre Gleichwertigkeit war Milrads Devise. Die Gastspiele des tschechischen Violinisten und Komponisten Jaroslav Kocian, der berühmten russischen Nationalkapelle unter der Leitung von Nadina Slavjanski sowie der gebürtigen Osijekerin und Solistin der Wiener Hofoper Josie Petru wurden mit diesem Ziel veranstaltet.

Die anhaltende Beliebtheit des deutschsprachigen Theaters, die noch am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht an Kraft verloren hat, brachte die Notwendigkeit eines kroatischen Theaters klar zum Ausdruck. Das größte Problem stellte dabei die Frage der Bildung des Publikums und des Ensembles dar. Die kroatische und serbische Ethnie war zu klein, um ein ständiges, mehrmals wöchentlich spielendes Theater zu füllen. Für Angehörige anderer Ethnien bedeutete das Nationaltheater eine Sprachbarriere.

Neben der Publikumsfrage stellte der Mangel an kroatischen Berufsschauspielern und -schauspielerinnen das zweite Haupthindernis dar, welches die Gründung des nationalen Theaters in Osijek jahrzehntelang bremste. Am Beginn des 20. Jahrhunderts wirkte in Kroatien noch immer keine Schauspielakademie.²⁴⁰ Das deutsche Theater stellte für das nationale Theater sowohl ein Vorbild als auch eine Herausforderung dar. Das im deutschen Zuschauerraum gesammelte Wissen und die Erfahrungen definierten die Erwartungen, die das Publikum an das nationale Theater stellte. Von entscheidender Bedeutung für den Erfolg des Nationaltheaters war die Bildung eines professionellen Ensembles, welches sich in künstlerischer Hinsicht mit den besten deutschen Ensembles messen konnte.

Anders als in Zagreb, wo sich das kroatische Theater mühsam aus dem Dilettantismus entwickelte, war der Professionalismus in Osijek von Anfang an die Hauptforderung. Es sei nicht der Patriotismus, der uns ins Theater bringe, sondern bestimmte kulturelle Bedürfnisse und Erwartungen, hob der Förderer der Nationalkultur Saša Isaković in einem Zeitungsartikel über die Errichtung des ständigen kroatischen Theaters in Osijek hervor.²⁴¹ Diese Perspektive bekräftigten auch die in der kroatischen Zeitschrift *Neue Zeit* (Orig. *Novo doba*) erschienenen Beiträge. Für das Nationalthea-

²⁴⁰ Die vom Intendanten des Zagreber Nationaltheaters Ivan Miletić gegründete erste kroatische Schauspielakademie (1896–1898) wurde bereits nach drei Jahren aufgelöst.

²⁴¹ Siehe *Slavonische Presse* vom 23.06.1907, 2–3 („Kroatisches Theaterverein in Esseg“).

ter sei es von Anfang an von entscheidender Bedeutung, ein Ensemble zur Verfügung zu haben, das sich in jeder Hinsicht mit den deutschen Gesellschaften messen kann. Ohne gleiches oder höheres Niveau würde sich das Nationaltheater in Osijek nicht halten können, betonte *Neue Zeit* mehrfach in einer regen Polemik mit dem *Volkverteidiger*.²⁴²

Diese in der *Neuen Zeit* formulierte These brachte den Kernpunkt zum Ausdruck, der die Debatte über die Gründung des Nationaltheaters in Osijek bestimmte. Die Aufgabe der Nationalkultur war eine repräsentative. Sie galt als Ausdruck der künstlerischen und geistigen Reife einer Nation und durfte nicht der deutschen Kultur nachstehen. Die Polemik zwischen dem *Volkverteidiger* und der *Neuen Zeit* ist bedeutend, denn sie zeigt, dass die in der kroatischen Theaterwissenschaft mündlich verbreitete These über die deutsche Schmiere und drittrangige Theatergesellschaften auf ungenauen Kenntnissen der Sachlage gründet. Gerade die öffentliche Debatte um die Gründung des Nationaltheaters und zahlreiche Kommentare, die die Zeitgenossen in diesem Kontext über das deutsche Theater hinterließen, zeigen, dass das deutsche Theater in Osijek eine künstlerisch repräsentative Institution darstellte.²⁴³

Die zwei letzten deutschen Spielzeiten unter der Leitung von Otto Milrad und Edmund Spillern illustrierten, wie lebendig die Mehrfachidentitäten in Osijek noch am Beginn des 20. Jahrhunderts trotz der fortschreitenden „Nationalisierung“ waren. Das deutsche Theater war und blieb bis zu seiner Schließung der paradigmatische Raum, in dem die „kulturellen Pluralitäten“ wie kaum woanders zum Ausdruck kamen (Csáky Hg. 2004, 19).

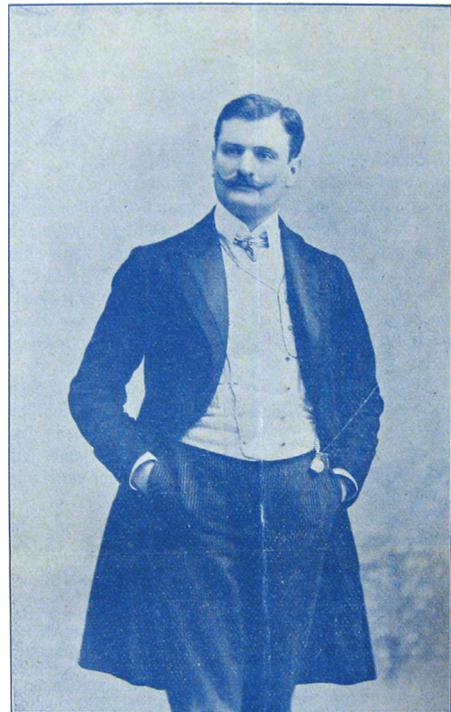


Abb. 13: Der Theaterdirektor Edmund Spillern. Ausschnitt aus einer unbekanntenen Zeitung um 1905. Eigentum des Staatsarchivs Osijek

242 Über die Theaterdebatte zwischen dem *Volkverteidiger* [Narodna obrana] und der *Neuen Zeit* [Novo doba] siehe *Narodna obrana* vom 27.03.1907, ohne Seitennummerierung („Naše kazalište“).

243 Siehe *Novo doba*, alle Ausgaben aus März 1907.

Die Schließung der ständigen deutschen Bühne in Osijek nach der Erfolgsspielzeit unter der Leitung des Direktors Edmund Spillern 1907 war nicht publikumsbedingt. Anders als in Zagreb, wo 1860 das Theaterpublikum die Einstellung der deutschen Vorstellungen lautstark forderte und erkämpfte, konnten die deutschen Vorstellungen in Osijek noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einem festen Publikum aus allen Schichten der multiethnischen Stadtbevölkerung rechnen. Hier war die Schließung des deutschen Theaters ein eminent politischer Akt und das Ergebnis des zwanzig Jahre anhaltenden Kampfes um die Institutionalisierung und behördliche Protektion der Nationalkultur. Dieser Kampf wurde nicht wie in Zagreb vom Theaterpublikum, sondern von den Stadtpolitikern und einzelnen Intellektuellen, wie den oben hervorgehobenem Radoslav Bačić, ausgetragen.

Das am 7. Dezember 1907 eröffnete Nationaltheater übernahm eine wichtige Rolle bei der Bildung kollektiver Identitäten. Seine Aufgabe bestand auch darin, einen Beitrag zur kulturellen Homogenisierung der Stadt zu leisten. Der Kampf gegen die Mehrfachidentitäten blieb allerdings ein langer und komplizierter Prozess. Noch lange nach dem Zusammenbruch der Monarchie und der Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen prägten die Mehrfachidentitäten die sprachliche und kulturelle Topografie Osijeks. Die deutschen Schilder an den Läden und öffentlichen Einrichtungen mit den kroatischen zu ersetzen, war einfach. Ganz anders verhielt es sich mit dem Sprachgebrauch. Eine allgemeine Benutzung des Kroatischen wurde auch im 1918 gegründeten Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen nicht annähernd erreicht. Zahlreiche kroatische und serbische Familien verwendeten im privaten Leben weiterhin die deutsche Sprache, während die deutschstämmigen den Gebrauch der nun offiziellen serbo-kroatischen Sprache aus politischen Gründen forcierten. Der neue Staat führte eine aggressive Sprachpolitik durch. Eine Fremdsprache als Muttersprache anzugeben, bedeutete, sich politisch zu diskreditieren (vgl. Brekalo, Lukić 2016).

Anders als in Zagreb, wo nach der Einstellung der ständigen deutschen Vorstellungen alle Gastspiele in deutscher Sprache jahrzehntelang verboten wurden (vgl. Car 2011, Senker 2016), blieb das deutsche Theater in Osijek auch nach der Gründung des Nationaltheaters ein Bestandteil der städtischen Kulturpolitik. Der Osijeker Stadtmagistrat brachte am 13. Dezember 1907 einen Beschluss, der den deutschen Theatergesellschaften gestattete, nach dem Ende der kroatischen Spielzeit bis zu zwei Monate im Stadttheater zu spielen und dafür aus den Stadtmitteln eine monatliche Förderung von eintausend Kronen beantragen zu dürfen.²⁴⁴ Die großen Unterschiede zwischen der Zagreber Kulturpolitik – welche nicht einmal die Gastspiele in deutscher Sprache gestattete und der Stadt Osijek, die sie weiterhin finanziell förderte – hingen auch mit der Zusammensetzung der Stadtorgane zusammen. Ein bedeutender Anteil der Osijeker Stadträte war bis zur Auflösung der Monarchie deutschstämmig. Neben der

²⁴⁴ Siehe den Protokollauszug aus der Sitzung des Stadtmagistrats vom 13.12.1907, in Kroatisches Staatsarchiv Osijek, Sammlung HR-DAOS-10, Schachtel 6074, 1907.

politischen spielte auch die ökonomische Struktur der Stadt eine Schlüsselrolle. Der Stadtabgeordnete und Vertreter der Sozialdemokraten Slavoljub Henč setzte sich mit Nachdruck dafür ein, „dass auch die deutsche Bevölkerung Esseks ein Recht auf Theater habe, da doch die Majorität der steuerzahlenden Bürger Deutsch sind.“²⁴⁵ Mit anderen Worten, trotz der „Nationalisierung“ des öffentlichen Lebens am Anfang des 20. Jahrhunderts blieben die Osijeker Stadtorgane bis zum Zusammenbruch der Monarchie weiterhin für die deutsche Kultur offen und auch bereit, sie aus öffentlichen Mitteln zu fördern.

245 Slavoljub Henč zitiert nach *Die Drau* 12.12.1907 („Subventionierung des Theaters“).

4 Fallstudie Varaždin

Zum Stand der Forschung

Das Wirken des deutschsprachigen Theaters in Varaždin stellt bis heute ein signifikantes Forschungsdesiderat dar. Das ist erstaunlich, weil das deutschsprachige Theater hier vom späten 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts wirkte und in dieser langen Zeitspanne die wichtigste Kulturinstitution in der Stadt darstellte. Die bestehenden Rekonstruktionen der Varaždiner Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts verdanken wir den Theaterwissenschaftlern Nikola Batušić (2017, 122–132) und Marijan Varjačić (2007, 11–32, 157–167). Ihre Beiträge sind wichtig, weil mit ihnen zum ersten Mal die ideologische Perspektive überwunden wurde, die die älteren theaterhistoriografischen Arbeiten prägte und das deutschsprachige Theater aus der Kulturgeschichte der Stadt vollkommen ausklammerte oder auf ein Schmierentheater reduzierte.

Über die „germanophobe“ Perspektive in den älteren theaterhistoriografischen Arbeiten wurde in dieser Studie bereits geschrieben.²⁴⁶ Auch die Beiträge des Kulturwissenschaftlers Krešimir Filić, der vor Batušić und Varjačić die Varaždiner Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts am eingehendsten untersucht hat, unterliegen den ideologischen Imperativen ihrer Entstehungszeit (vgl. Filić 1955). Solche Imperative waren die Ursache dafür, dass der entscheidende Einfluss des deutschsprachigen Theaters auf die Entwicklung und Entstehung der professionellen Theaterkultur in Varaždin in Filićs Arbeiten kaum Beachtung fand oder pejorativ bewertet wurde.

Der neu entstandene sozialistische Verband jugoslawischer Staaten, in dessen Rahmen Filićs Arbeiten entstanden, definierte die Vorgeschichte Jugoslawiens – bzw. die Zugehörigkeit zur Habsburgermonarchie – als Zeit der politischen, sozialen und kulturellen Unterdrückung. Solche Narrative waren nicht nur für politische Schriften charakteristisch, sondern für sämtliche Forschungsaktivitäten verpflichtend. Über das deutsche Theater als Impuls und Chance für die Entstehung der professionellen Theaterkultur in Kroatien zu schreiben, war gefährlich und verboten. Das Narrativ von der Unterdrückung der Nationalkultur durch die dominante deutschsprachige Kultur blieb bis tief in die 1960er-Jahre vorherrschend.²⁴⁷

4.1 Anfänge des deutschen Theaters in Varaždin

Genauso wie Osijek gehörte auch die nordkroatische Stadt Varaždin zum habsburgischen Festungssystem, das vom Reich als Schutzmaßnahme gegen die osmanische

²⁴⁶ Vgl. Einleitung, Stand der Forschung.

²⁴⁷ Eine solche ideologisch bedingte Perspektive über die Varaždiner Theatergeschichte ist auch für die Beiträge von Marija Mirković (1973, 3–26), Lujo Pihler (1943, 5–8) und Rudolf Horvat (1993) kennzeichnend. Über die Narrative und ideologische Instrumentalisierung der älteren kroatischen Theaterhistoriografie schreibt eingehend Petranović (2015).

Gefahr eingerichtet wurde. Die Anwesenheit des Militärkorps spielte eine wichtige Rolle für das Wirken des deutschen Theaters. Genauso wie in Osijek siedelten sich auch hier Offiziere und Militärangehörige höheren Ranges mit ihren Familien an und pflegten ein reges Kulturleben, zu dessen Grundlagen auch ein regulärer Theaterbesuch gehörte. Das Militär verlangte nach den Theatervorstellungen und sicherte das regelmäßige Wirken der wandernden Theatergesellschaften.

Zagreb und Varaždin waren im 18. Jahrhundert die wichtigsten kroatischen Verwaltungszentren. Varaždin übte von 1756 bis 1776 die Funktionen der Landeshauptstadt aus. Hier war der Sitz des Banus und des Kroatischen Königlichen Konsiliums. Diese wichtige politische und verwaltungstechnische Rolle verlor die Stadt 1776 infolge eines verhängnisvollen Brandes, in dem zwei Drittel der Stadt, darunter die sämtliche Innenstadt und somit alle Verwaltungseinrichtungen, ein Raub der Flammen geworden sind. Nach diesem fatalen Ereignis hat Zagreb die Funktionen der Hauptstadt übernommen.²⁴⁸

Wenngleich Varaždin seinen leitenden politischen Stellenwert nach dem Brand von 1776 nicht mehr zurückgewinnen konnte, erholte sich die Stadt von der Katastrophe und entwickelte sich in urbaner und sozialer Hinsicht weiter. Davon zeugt auch die Eröffnung des ersten öffentlichen Theaters, das von 1788 bis ca. 1800 in den Räumlichkeiten des Marienklosters wirkte. Das Theater wurde auf die Initiative des Armeninstituts, einer humanitären Organisation, errichtet und an wandernde deutschsprachige Theatergesellschaften vermietet. Das Theater war mit Soffitten beleuchtet, mit Dekorationen und Garderobe ausgestattet und besaß auch Logen. Gespielt wurde in der Winterspielzeit von Oktober bis Ostern. Die Aufführungen fanden durchschnittlich drei- bis viermal wöchentlich statt. Gespielt wurde Sprech- und Musiktheater (vgl. Varjačić 2007,15, 160–162).

Professionelle Vorstellungen in deutscher Sprache gab es in Varaždin auch vor der Errichtung dieser ersten öffentlichen Bühne. Sie fanden in Adelspalästen statt und hatten geschlossenen Charakter. Da sie vor einem kleinen ausgewählten Kreis der Privilegierten spielten, mussten sie keine Spielkonzession der Stadt-Autoritäten erlangen und ihre Träger mussten keine Gebühren in die Stadtkasse entrichten. Aus diesem Grund ist ihre Rekonstruktion heute kaum möglich und auf wenige Informationen aus der Memoiren-Literatur gebunden.²⁴⁹

Die erste heute bekannte quellenbelegte öffentliche Vorstellung in deutscher Sprache geht auf das Jahr 1773 zurück. In diesem Jahr stellte eine wandernde Theatergesellschaft den Antrag auf die Spielkonzession beim Kroatischen Königlichen Konsilium in Varaždin.²⁵⁰ In Ermangelung der professionellen Theaterlokalitäten wandte sich das

248 Über historische, politische und soziale Entwicklung Varaždins siehe Mohorovičić (Hg. 1983).

249 Wertvolle Informationen, die die Existenz des professionellen Theaters in Adelspalästen bestätigen, geben in ihren Memoiren der Graf Adam Oršić und der Rektor des kroatischen Kollegiums in Wien Baltazar Adam Krčelić (Oršić 1869; Krčelić 1901).

250 Die Korrespondenz zwischen dem Konsilium und dem Jesuitengymnasium ist aufrechterhalten. Siehe Kroatisches Staatsarchiv Zagreb, Sammlung: Collegium societatis Jesu Varasdinenses, Band V, Nummer 47. Vgl. auch Horvat (1993, 263).

Konsilium an den Vorstand des Varaždiner Jesuitengymnasiums. Die Jesuiten pflegten das Schultheater und besaßen als einzige in der Stadt einen Theatersaal.²⁵¹ Dieser Mangel an Theaterlokalitäten hat auch die Errichtung des ersten öffentlichen Theaters im Marienloster 1788 veranlasst. Diese provisorischen Theater-Räumlichkeiten wurden um 1800 geschlossen. Um 1820 wurde im Haus Mekovec das erste öffentliche Privattheater Varaždins gegründet. Hier wirkten die deutschsprachigen Theatergesellschaften die nächsten fünfzig Jahre bis zur Eröffnung des neuerbauten monumentalen Theatergebäudes an der Stadtpromenade 1873.



Abb. 14: Der Saal im Haus Mekovec, in dem von ca. 1820 bis 1873 deutschsprachiges Theater wirkte. Eigentum des Stadtmuseums Varaždin

Die heute als altes Theater bekannte Spielstätte im Haus Mekovec wurde vom Varaždiner Anwalt Ferdinand Mekovec als Tanz- und Theatersaal errichtet und an deutschsprachige Theatergesellschaften verpachtet. Der Eigentümer des Gebäudes besaß das Recht, die Theatergesellschaft auszuwählen. Der Spielplan musste aufgrund strenger und monarchieweit gültiger Zensurvorschriften von der Stadt gebilligt werden. Die

²⁵¹ Die Anfänge der Varaždiner Theatertradition gehen auf das Jesuitentheater zurück, welches einen festen Bestandteil der Schulausbildung am Jesuitengymnasium ausmachte und einen öffentlichen Charakter hatte. Die ersten dokumentierten Vorstellungen in lateinischer Sprache wurden hier Mitte des 17. Jahrhunderts aufgeführt. Das Jesuitentheater wirkte in Varaždin kontinuierlich von 1637 bis 1773 in lateinischer und vereinzelt auch in kroatischer Sprache (siehe darüber Batušić 2017;1978, Ljubić und Petranović 2012).

Theaterdirektoren waren verpflichtet, für jede Vorstellung in die Stadtkasse eine vorgeschriebene Gebühr zu entrichten.

Der Theatersaal im Haus Mekovec war ein in die Architektur des Hauses eingegliedertes Improvisorium. Bereits die Raumproportionen signalisieren, wie stark die Möglichkeiten der szenischen Darstellung sowie das Wohlbefinden des Publikums eingeschränkt waren. Der Theatersaal war 17,20 m lang, 7,5 m breit und 5,5 m hoch. Um die Auslastung zu erhöhen, wurde auch eine Holzgalerie erbaut. Das Fassungsvermögen des Saales betrug dreihundertfünfzig bis vierhundert Plätze (vgl. Pihler 1943; Filić 1955,17; Horvat 1993, 299). Für eine Stadt, die 1850 ca. achttausend und 1870 – drei Jahre vor der Schließung der Spielstätte im Haus Mekovec – elftausend Einwohner zählte, war das Fassungsvermögen des Theaters höchstwahrscheinlich ausreichend.

4.2 Kultur der Minderheit wird zur Mehrheitskultur

Im 19. Jahrhundert wiesen Varaždin und Zagreb eine ähnliche soziale Struktur auf. In beiden Städten stellte die kroatische Bevölkerung die große ethnische Mehrheit dar. In diesem Punkt unterschieden sich Varaždin und Zagreb wesentlich von Osijek, wo Deutsche und Österreicher bis ins 20. Jahrhundert hinein die größte Bevölkerungsgruppe ausmachten. Zusammen mit der deutschen Ethnie bildeten Serben, Slowenen, Magyaren und Juden weitere gesellschaftliche Minderheiten in Varaždin. Die Bedeutung, die die deutsche Sprache und Kultur bis ins 20. Jahrhundert im sozialen und kulturellen Leben der Stadt genoß, erscheint vor dem Hintergrund der dargestellten kroatischen ethnischen Dominanz umso wichtiger und ihre Untersuchung umso dringender zu sein.

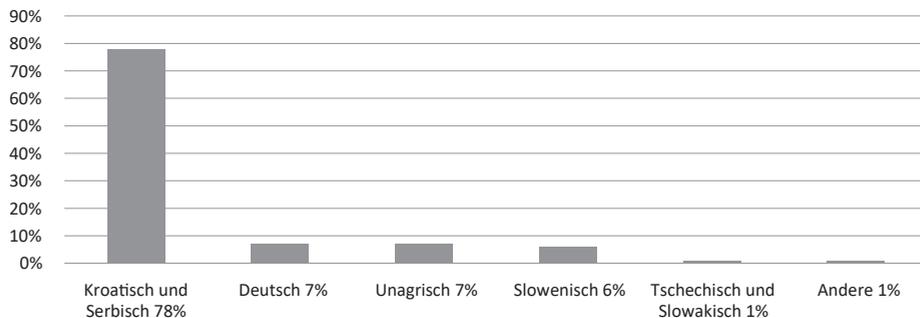


Diagramm 3: Varaždiner Bevölkerung nach Muttersprache 1880. Quelle: Horvat (1993, 398)

Zwischen den oben dargestellten statistischen Werten, die aus der 1880 durchgeführten Volkszählung und der ausgeübten sozialen Sprachpraxis hervorgingen, bestand ein eklatanter Unterschied. Kroatisch wurde zwar bei der Volkszählung als Muttersprache angegeben, im Alltag wurde aber von breiten Bevölkerungsschichten Deutsch gesprochen. Deutsch war die Sprache der Mittel- und Oberschicht, während Kroatisch als

Sprache des einfachen Volkes und der pronational orientierten Intelligenz galt. Ein wichtiger Grund, warum im Alltag der gebildeten Schichten das Deutsche den Vorrang vor dem Kroatischen besaß, lag auch in der Standardisierung der kroatischen Hochsprache in den 1830er-Jahren. In Varaždin sprach man traditionell den kajkawischen Dialekt. Der štokawische Dialekt, der die Grundlage der neuen Hochsprache darstellte, war in Nordkroatien unbekannt und musste erst erlernt werden.

Mit der Einführung der neuen Hochsprache hat sich zugleich der Stellenwert der Dialektsprachen verändert. Kajkawisch galt nun als Sprache von Ungebildeten und Armen. Der slowenische Schriftsteller Janez Trdina, der in den 1850er-Jahren als Professor am Varaždiner Gymnasium wirkte, beschäftigte sich in seinen Memoiren eingehend mit der Sprachproblematik der kajkawischen Region. Trdina zeigte an einer Reihe von Beispielen, dass der private und öffentliche Gebrauch der deutschen Sprache ein bewusst ausgewähltes Mittel darstellte, mit dessen Hilfe das Gefühl der sprachlichen Minderwertigkeit kaschiert wurde. Wer der neuen kroatischen Hochsprache nicht mächtig war, bediente sich einer anderen „Weltsprache“ – im Varaždiner Fall war es die deutsche (vgl. Trdina 1980).

Der hohe Stellenwert der deutschen Sprache in Varaždin und ihre dominante Rolle im sozialen Gebrauch waren mehrfach bedingt. Im Folgenden möchte ich auf vier Faktoren eingehen, die den Gebrauch des Deutschen begünstigten. Erstens spielten die bereits dargestellten Minderwertigkeitsgefühle bzw. die Abwertung des kajkawischen Dialektes eine wichtige Rolle. Zweitens bestand zwischen der Sprache und dem sozialen Status ein enger Zusammenhang. Deutsch war die Sprache der Mittel- und Oberschicht. Kroatisch zu sprechen signalisierte, der Unterschicht anzugehören. Drittens war Deutsch die Sprache des Handels und des Gewerbes. Führende Industrielle, Händler und Handwerker waren deutscher, österreichischer oder jüdischer Abstammung. Ähnlich wie Osijek besaß auch Varaždin eine starke jüdische Gemeinde, die im Finanzwesen, Handel und Industriebereich eine führende Rolle spielte. Viertens signalisierte der Gebrauch der deutschen Sprache die politische Loyalität gegenüber Wien und Budapest. Im Gegensatz dazu galt Kroatisch als klares Zeichen der pronationalen Gesinnung.

Der lange Gebrauch der deutschen Sprache in einer mehrheitlich kroatischen Region veranschaulicht, wie vielschichtig die kulturellen Identitäten im 19. Jahrhundert waren. Alle drei in dieser Arbeit behandelten Fallstudien zeigen, dass die kulturelle Identität im entstehenden nationalen Staat keine homogene Größe war, sondern mehrere „Muttersprachen“ und plurale Identitäten umfasste, die lange Zeit friedlich koexistierten und erst aus ideologischen Gründen zu einem Problemfall wurden.

Genauso wie in Zagreb und Osijek stellten auch in Varaždin solche Mehrfachidentitäten die Grundlage für das lange Wirken des deutschsprachigen Theaters dar. In der folgenden Fallstudie stehen zwei Fragen im Mittelpunkt des Interesses: Welchen Stellenwert besaß das deutsche Theater in Varaždin und welche Tendenzen und Transformationen prägten die Entwicklung der städtischen Kulturpolitik im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts?

4.3 Theater als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens

Im März 1869 wurde vom Varaždiner Stadtmagistrat der Beschluss gefasst, ein Stadttheater zu erbauen.²⁵² Von ausschlaggebender Bedeutung waren dabei zwei Faktoren. Erstens strebte die Stadt nach einem repräsentativen sozialen Treffpunkt. Der bestehende Theater- und Tanzsaal im Haus Mekovec war ein Provisorium und erfüllte weder den Bedarf des Publikums nach Gemütlichkeit noch die Anforderungen der Bühnendarstellung. Das neue Theater sollte zum Mittelpunkt des sozialen Lebens avancieren. Der zweite Faktor, der den entscheidenden Einfluss auf den Beschluss über den Theaterbau ausübte, war der steigende Bedarf nach regelmäßigen Unterhaltungsstätten.

Das Verstehen des Theaters als Ort der Unterhaltung und Treffpunkt der urbanen Gesellschaft war sowohl für die Varaždiner als auch für die Osijeker Kulturpolitik charakteristisch. Gleichzeitig lässt sich ein markanter Unterschied zur Zagreber Kulturpolitik feststellen. Anders als in Zagreb, wo politische Interessen bereits in der Vormärz-Zeit einen wesentlichen Einfluss auf die Arbeit des Theaters ausübten (vgl. Kapitel 2), ist eine Politisierung der Kulturpolitik in Osijek und Varaždin erst in den 1880er-Jahren festzustellen. Noch 1872 formulierte der Varaždiner Stadtmagistrat in einem Schreiben an die Landesregierung in Zagreb, dass die Funktion des zu erbauenden Stadttheaters darin bestehe, „ausschließlich der Unterhaltung und der Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens zu dienen.“²⁵³ Im Unterschied zum Zagreber Nationaltheater, das das nationale Bewusstsein und die nationalen Identitäten zu pflegen hatte, blieb die Unterhaltung²⁵⁴ die primäre Mission des Varaždiner Theaters bis in die 1880er-Jahre hinein. Dass die Unterhaltung in deutscher Sprache erfolgte, war bis in die 1880er-Jahre eine unproblematische Erscheinung.

Der Beschluss des Varaždiner Magistrats, den mit erheblichen finanziellen Kosten verbundenen Bau eines Kulturinstituts zu tragen, welches für die Stadt keine Einnahmequelle darstellte, zeigt, dass das Bewusstsein politischer Autoritäten über die Notwendigkeit institutioneller Förderung von Kultureinrichtungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark gestiegen war. Varaždin war somit die zweite kroatische Stadt, die nach Zagreb das Theater unter den finanziellen Schutz der Behörden stellte. Der Stellenwert, den das Theater in Kroatien bei der Entstehung der Kulturpolitik erlangte, ist wichtig. Er zeigt, dass in Zagreb, Osijek und Varaždin ausgerechnet das Theater

252 Siehe die Sitzungsprotokolle des Varaždiner Stadtmagistrats vom 06., 09., 13. und 16.03.1870. Sie definieren sowohl die Beschlüsse als auch die Finanzierungsgrundlage des Unternehmens. In: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 302. Narodno kazalište August Cesarec, Spisi 1851–1871.

253 Siehe das Schreiben des Varaždiner Stadtmagistrats an die Landesregierung in Zagreb vom 16.12.1972, in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 302. Narodno kazalište August Cesarec, Spisi 1972. Ins Deutsche übersetzt von der Autorin.

254 Dass die Unterhaltung als primäre Funktion des Theaters definiert wurde, heißt nicht, dass seine ästhetische Funktion an Bedeutung verlor. Die beiden Funktionen schlossen sich nicht gegenseitig aus.

die erste Kulturinstitution darstellte, die unter den Schutz der politischen Autoritäten gestellt wurde und in den Genuss institutioneller Fördergelder gelangte.

Wie oben bereits erörtert wurde, verfolgte die institutionelle Förderung des Theaters diverse Ziele. Während in Zagreb die politischen Interessen im Vordergrund standen, dominierten in Varaždin bis in die 1880er-Jahre die sozialen. Das Theater stellte die Pulsader des gesellschaftlichen Lebens dar. Dass sich eine winzige Provinzstadt mit einem ständigen und repräsentativen Theatergebäude ihren Rang und ihr Renommee auf der Reichskarte sicherte, geht aus mehreren Sitzungsprotokollen des Varaždiner Stadtmagistrats klar hervor.²⁵⁵ In architektonischer Hinsicht gehörten die Theater zu den monumentalsten und repräsentativsten Stadtgebäuden und sie spielten bei der Pflege des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens eine Schlüsselrolle.

Bei dem Beschluss des Magistrats ein Stadttheater zu erbauen, spielte neben den sozialen Interessen auch ein zweiter Faktor eine wichtige Rolle. Das war die Kontrolle der Kulturpolitik. Theater war in der Stadt die leitende Kulturinstitution. Über das Privattheater im Haus Mekovec besaß die Stadt keine vollständige Kontrolle. Die Stadt war zwar für die Zensur des Spielplans zuständig, hatte aber keinen Einfluss auf die Wahl der Theatergesellschaft. Den Theaterdirektor und die Gesellschaft wählte der Eigentümer des Privattheaters im Haus Mekovec aus. Ein eigenes Theater zu erbauen, bedeutete für die Stadt, die vollkommene Kontrolle über die Entwicklung der Kulturpolitik zu erlangen. Beispielsweise zu bestimmen, ob das Theater an eine deutsche oder eine kroatische Gesellschaft vergeben wird.

Hier ist hervorzuheben, dass die Sprachfrage zum Zeitpunkt des Theaterbaus noch kein Gegenstand der Debatte darstellte. Die kroatischen Vorstellungen stellten bis in die 1880er-Jahre in Varaždin eine Ausnahme dar. Ihre Veranstalter waren die lokalen Dilettanten, denen sowohl die Kenntnisse und als auch die Zeit fehlten, ein ständiges Theater zu gründen. Politisch wichtig war es, das Theater mit einer kroatischen Vorstellung zu eröffnen. Dass die Bühne nach der Festeröffnung und der zu diesem Zweck organisierten Gastvorstellung des Zagreber Nationaltheaters der deutschen Muse überlassen wird, war selbstverständlich und blieb für die Kulturpolitik der Stadt fast ein ganzes Jahrzehnt lang unproblematisch. Erst 1882 wurde die Dominanz der deutschen Kultur im Magistrat zu einem Problem (siehe darüber das Kapitel 4.5).

Das Varaždiner Theater ist nicht nur wegen seiner lebhaften sozio-kulturellen und politischen Geschichte ein interessanter Forschungsgegenstand. Auch seine architektonische Geschichte ist bedeutend. Es handelt sich um das erste Theaterprojekt des renommierten Theaterarchitekten Hermann Helmer. Zusammen mit Ferdinand Fellner gründete er das Wiener Architektenhaus, das von 1870 bis 1913 achtundvierzig gold- und lüsterglänzende Theaterbauten zwischen dem Rhein und dem Dniepr errichtete

²⁵⁵ Siehe die Sitzungsprotokolle des Varaždiner Stadtmagistrats vom 06. und 09.03.1870. In: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 302. Narodno kazalište August Cesarec, Spisi 1851–1871.

(vgl. Ther 2006, 343). Auf dem Gebiet des heutigen Kroatiens zählen in diese Reihe die monumentalen neobarocken Theater in Rijeka (1885) und Zagreb (1895).

Im Unterschied zu den später errichteten üppigen neobarocken Theaterbauten projektierte Helmer das Varaždiner Theater im schlichten klassizistischen Stil (Abb. 15). Das Theater verfügte über einen Fassungsraum von ca. 540 Personen.²⁵⁶ Im Parterre befanden sich Sitz- und Stehplätze sowie Logen. Im ersten Stock waren die Balkon-Logen und im zweiten eine Galerie. Helmers Theater war zum Zeitpunkt des Erbauens in architektonischer und bühnentechnischer Hinsicht das modernste kroatische Theatergebäude. Welche hervorragende Bedeutung das Theater als Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens spielte, zeigen auch die Nebenlokalitäten, die im Rahmen des Theatergebäudes erbaut wurden. Zum Theater gehörten ein Restaurant, ein Caféhaus, ein Casino und ein Tanzsaal.²⁵⁷

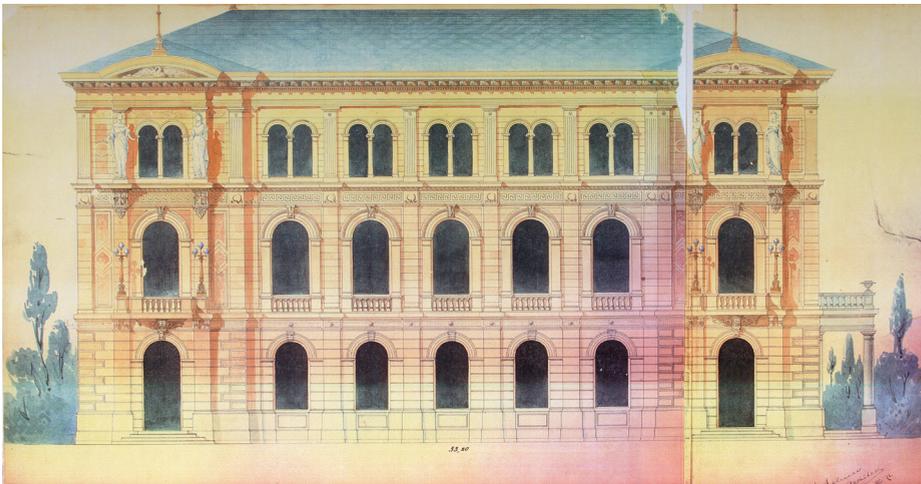


Abb. 15: Hermann Helmers architektonischer Entwurf des Varaždiner Stadttheaters. Eigentum des Kroatischen Nationaltheaters Varaždin

²⁵⁶ Der ursprüngliche Fassungsraum des Theaters ist heute schwer zu bestimmen. In der Ausschreibung des Stadtmagistrats für den besten architektonischen Entwurf wird ein Fassungsraum von 500–600 Plätzen festgelegt. Siehe: „Eine Prämie von fl. 500, für den erst bestanerkannten, und fl. 300, für den zweit besten Plan“. In: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 302. Narodno kazalište „August Cesarec“. Spisi 1851–1871. Hermann Helmers preisgekrönter Entwurf war in den Archiven leider nicht mehr eruierbar. In einer Ausschreibung für die Verpachtung des Theaters für die Spielzeit 1877/1878 ist von sogar 800 Plätzen die Rede. Siehe *Wiener Theater-Chronik* vom 08.08.1887, 96 („Concurs Ausschreibung für das Stadttheater zu Warasdin“).

²⁵⁷ Über die genannten Nebenlokalitäten siehe mehr in der oben genannten Ausschreibung „Eine Prämie von fl. 500, für den erst bestanerkannten, und fl. 300, für den zweit besten Plan“.



Abb.16: Stadttheater Varaždin. Tuschezeichnung von A. Stawikovsky. Eigentum des Stadtmuseums Varaždin

4.4 Quellenlage und Spielplanrekonstruktion

Das deutsche Theater wirkte in Varaždin vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis 1902. In dieser langen Zeitspanne gab es allerdings immer wieder Spielzeiten ohne Theateraktivitäten. Im Rahmen der Forschungsarbeiten für die vorliegende Studie wurde erstmalig der Versuch unternommen, den Spielplan des deutschen Theaters in Varaždin zu rekonstruieren. Eine vollständige, lückenlose Rekonstruktion der Theateraktivität war bedauerlicherweise eine unmögliche Aufgabe. Der Grund dafür liegt in der mangelhaften Quellenlage. Im Unterschied zu Osijek und Zagreb, wo mehrere parallel erscheinende Tageszeitungen einen guten Einblick in den Theateralltag ermöglichen, ist eine Rekonstruktion der Varaždiner Theatergeschichte im 19. Jahrhundert äußerst schwierig und nur teilweise durchführbar. Hier zeigt sich die Bedeutung der Presse für die Rekonstruktion der Kulturgeschichte.²⁵⁸

In Zagreb und Osijek wirkten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts parallel mehrere Tageszeitungen, die regelmäßig über das Theater berichteten. In Varaždin erschienen seit 1867 lokale Wochenzeitungen, die sich nur sporadisch mit dem Theaterleben auseinandersetzten. Die Spielplanrekonstruktion im Anhang basiert auf Informationen aus den lokalen und Wiener Zeitungen, den erhaltenen Theaterzetteln und -journalen, der Fachliteratur und den Archivquellen. Die im Staatsarchiv Varaždin auf-

²⁵⁸ Die Rekonstruktion des Spielplans befindet sich im Anhang. Aus Platzgründen wurde in dieser Studie die Rekonstruktion auf die Zeitspanne von der Eröffnung des neuen Theatergebäudes 1873 bis zur Einstellung der deutschen Vorstellungen 1902 eingeschränkt. Eine umfangreichere Rekonstruktion des Spielplans der Stadttheater in Osijek und Varaždin (1825–1907) wird in der digitalen Form im Institut für Kroatische Theatergeschichte, Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb aufbewahrt.

bewahrten Sitzungsprotokolle des Stadtmagistrats machen es möglich, die Vergabe der Spielkonzession für einzelne Spielzeiten zu rekonstruieren. Die Sitzungsprotokolle gewähren die Einsicht in die Verpachtung des Theaters an deutschsprachige Theaterdirektoren. Bedauerlicherweise enthalten sie aber kaum Informationen über den alltäglichen Spielbetrieb und den realisierten Spielplan.²⁵⁹

Zwischen dem Theaterleben in Zagreb, Osijek und Varaždin bestehen Gemeinsamkeiten, aber auch wesentliche Unterschiede. Im Vergleich mit Zagreb und Osijek war Varaždin ein kleines urbanes Zentrum. Im Eröffnungsjahr des neuen Theaters 1873 wies die Stadt kaum elftausend Einwohner auf. Dass der Magistrat trotz der winzigen Einwohnerzahl in den Bau eines monumentalen ständigen Theaters investierte, ist bewundernswert und illustriert den sozialen Stellenwert des Theaters in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Die Zusammensetzung des Varaždiner Publikums war mit dem Publikum des deutschen Theaters in Zagreb und Osijek vergleichbar. Ins Theater ging das Militär, die deutsch-, österreichisch- und jüdischstämmige Bevölkerung sowie die einheimische und zugezogene Mittel- und Oberschicht. Welchen hohen sozialen Stellenwert die deutsche Sprache und Kultur in Varaždin genossen, zeigten auch die Dilettantenvorstellungen, die die Einheimischen in den 1840er-Jahren veranstalteten, und zwar nicht in kroatischer, sondern in deutscher Sprache (vgl. Filić 1955,19). Aus diesen Dilettantenvorstellungen geht zugleich hervor, dass die Kulturassimilationen im Vormärz von politischen Imperativen frei waren. Erst in den 1880er-Jahren kam es in Varaždin zu einer Politisierung der Kulturpolitik. Auch hier ist eine Parallele zu Osijek zu ziehen.

Das Wirken des deutschsprachigen Theaters in Varaždin aus ästhetischer Perspektive zu rekonstruieren, ist, wie bereits betont, aufgrund der problematischen Quellenlage sehr schwierig. Trotzdem lässt sich ein Grundgerüst aufstellen, das die Einblicke in die grundlegenden ästhetischen und organisatorischen Gesetzmäßigkeiten erlaubt wie die Dauer der Spielzeit, die gastierenden Theatergesellschaften, die Spielplanpolitik oder die Zeitspannen, in denen die deutschen Vorstellungen verboten waren.

Wertvolle Informationen über den Theateralltag, die in den kurzen und diskontinuierlich erscheinenden Theaterberichten in der lokalen Presse fehlen, lassen sich teilweise aus anderen zeitgenössischen Publikationen eruieren. In erster Linie geht es um die Fachpublikationen wie Theater-Almanache²⁶⁰ und lokale Theater-Journale.

²⁵⁹ Siehe Protokolle der Magistratssitzungen sowie die Registerbücher des Stadtmagistrats im Staatsarchiv Varaždin. Hier ist auch die Korrespondenz zwischen dem Magistrat und den Theaterunternehmern dokumentiert. Die Suche nach weiteren Theaterquellen im Fundus des Staatsarchivs Varaždin, insbesondere in Nachlässen von Privatpersonen oder Körperschaften, würde mit Sicherheit neue Erkenntnisse bringen. Da die Theateraktivitäten nicht katalogisiert sind und das Archiv keine Theatersammlung besitzt, geht es um eine Erforschung des Neulands, die eine zeitlich langandauernde Recherche voraussetzt. Eine weitere wichtige Quelle für die Rekonstruktion der Theateraktivität stellen Theaterzettel dar, die sich im Eigentum des Stadtmuseums Varaždin befinden und eine gute Einsicht in die Spielplanpolitik des Theaters ermöglichen.

²⁶⁰ Vgl. z.B. *Almanach der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger* (Leipzig), *Neuer Theater-Almanach* (Berlin), *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik*.

Von ihrer Bedeutung für die Theatergeschichte schrieb der Theaterhistoriker Paul S. Ulrich Folgendes:

Theaterjournale geben eine Rückschau auf die vergangene Saison einer Spielstätte und sind häufig die einzige Quelle zum künstlerischen wie technischen Personal eines Theaters. In der Regel von Souffleurinnen und Souffleuren einer Bühne auf eigene Kosten hergestellt und als Zusatzverdienst verkauft, waren sie für das lokale Publikum gedacht [...].²⁶¹

Für die zeitgenössischen Forscher besitzen die Theater-Journale einen besonderen Stellenwert, weil darin das realisierte Repertoire in der Regel vollständig aufgelistet wurde.²⁶² Weitere Einsichten in das Theaterleben Varaždins ermöglichen die Wiener Zeitungen und Journale.²⁶³ So berichtete die *Wiener Theater Chronik* 1869, dass eine kleine Gesellschaft mit gut besetzten ersten Fächern in der Winterspielzeit in Varaždin gute Geschäfte machen kann.²⁶⁴ Mit anderen Worten, wir erfahren daraus, dass es auch in einer Kleinstadt wie Varaždin mit kaum elftausend Einwohnern möglich war, vier- bis fünfmal wöchentlich, und zwar von Oktober bis Ostern, zu spielen und finanziellen Erfolg zu erzielen. Eine Gesellschaft, die die Publikumserwartungen erfüllte, konnte mit einem andauernden Besuch und einem ständigen Publikum rechnen. Diese Tatsache spiegelte sich auch im Beschluss des Stadtmagistrats wider, ein neues Theater zu erbauen und somit die räumlichen und technischen Einschränkungen der Spielstätte im Haus Mekovec zu überwinden.

Ähnlich wie in Osijek waren auch in Varaždin das Musiktheater und die Operette ein Publikumsmagnet und sie spielten bei der Gestaltung des Spielplans eine Schlüsselrolle. Bereits im alten Theater im Haus Mekovec wurden Operetten und gelegentlich auch Opern aufgeführt. Rekonstruiert man anhand der verfügbaren Quellen den Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Varaždin, so zeigt sich, dass bis 1880 das Sprechtheater die dominante Gattung darstellte (vgl. die Spielplan-Rekonstruktion im Anhang). Das änderte sich in den zwei letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die neue Zielsetzung der städtischen Kulturpolitik übte in der genannten Zeit einen direkten Einfluss auf die Spielplangestaltung aus. Ab den späten 1880er-Jahren erhielten die

²⁶¹ Paul S. Ulrich und Don Juan Archiv, „Theaterjournale und -almanache“, <http://www.theaterjournale.at> (letzter Zugriff 27.10.2023)

²⁶² Einige Exemplare der Varaždiner Theater-Journale befinden sich im Eigentum des Stadtmuseums Varaždin und der Nationalen Universitätsbibliothek Zagreb. Die umfangreichste Sammlung der Theater-Journalen aus dem Gesamtgebiet der Habsburgermonarchie hat der Theaterhistoriker Paul S. Ulrich im Rahmen seiner jahrzehntelangen Recherchen aufgebaut. Die Sammlung wurde in Zusammenarbeit mit dem Don Juan Archiv Wien katalogisiert und teilweise digitalisiert. Siehe: <https://www.theaterjournale.at> (letzter Zugriff 27.10.2023).

²⁶³ Die österreichische Nationalbibliothek verfügt über die weltweit größte digitale Sammlung an historischen Zeitungen und Zeitschriften aus der Habsburgermonarchie. Siehe: <https://anno.onb.ac.at/> (letzter Zugriff 27.10.2023).

²⁶⁴ *Wiener Theater Chronik* vom 28.03.1869, 59 („Warasdin“). Über den guten Theaterbesuch und gute Vorstellungen schreibt auch *Wiener Theater Chronik* vom 02.12.1870, 182 („Warasdin“), 31.01.1871, 7 („Warasdin“), 31.03.1871, 51 („Warasdin“).

deutschen Gesellschaften die Spielkonzession nur noch für die Musikproduktionen. Sprechtheater in deutscher Sprache wurde aus ideologischen Gründen als unerwünscht angesehen und deshalb von dem Spielplan fast komplett gestrichen.

Die Bevorzugung des Musiktheaters und die Entziehung der Konzession für das Sprechtheater waren politische Maßnahmen, mit denen die Stadtväter zwei Ziele verfolgten. Erstens ging es darum, kroatische und serbische Gesellschaften, die seit den 1880er-Jahren als Konkurrenten des deutschsprachigen Theaters auftraten und zum größten Teil aus Anfängern und Anfängerinnen bestanden, zu protegieren und sie vor dem direkten Vergleich mit den professionellen deutschsprachigen Gesellschaften zu schützen. Zweitens strebten die Stadtväter an, durch das Verbot des Sprechtheaters die Pflege der deutschen Sprache, ihren hohen sozialen Stellenwert und ihren Einfluss auf die Bildung kollektiver Identitäten zu minimieren.

Die meist gespielten Operetten am Varaždiner Theater von 1873–1902

Komponist	Operette, Aufführungszahl	Insgesamt
Jacques Offenbach	Die schöne Helena, 8 Blaubart, 5 Hochzeit bei Laternenschein, 3 Tulipatan, 2 Beckers Geschichte, 2 Großherzogin von Gerolstein, 2 Die Prinzessin von Trapezunt, 2 Orpheus in der Unterwelt, 2 Die schönen Weiber von Georgien, 1	27 Aufführungen
Franz von Suppè	Fatinitza, 8 Boccaccio, 5 Die schöne Galathe, 5 Flotte Bursche, 2 Die Jungfrau von Dragant, 2 Leichte Cavallerie, 2 Donna Juanita, 1	25 Aufführungen
Johann Strauss	Die Fledermaus, 7 Der Zigeunerbaron, 7 Der lustige Krieg, 2 Prinz Methusalem, 1	17 Aufführungen
Carl Millöcker	Gasparone, 4 Der arme Jonathan, 4 Der Vizeadmiral, 2 Das Sonntagskind, 2 Die sieben Schwaben, 1 Der Bettelstudent, 1 Der Feldprädiger, 1 Das verwünschte Schloss, 1	16 Aufführungen
Carl Zeller	Der Vogelhändler, 4 Der Obersteiger, 3	7 Aufführungen

Tabelle 8: Die Aufführungszahlen wurden aus der Tagespresse, den Theaterzetteln, Theater-Journalen und Archiv-Quellen generiert.

Aus oben dargestellten Gründen avancierte die deutschsprachige Operette Ende der 1880er-Jahre zum Träger des Spielplans. Vergleicht man die Spielpläne des Musiktheaters in Osijek (siehe 3.3.) und Varaždin, wird die Vorherrschaft gleicher Komponisten augenscheinlich. Zu den meist gespielten Operettenwerken gehörten in Varaždin die Werke von Franz von Suppè, Jacques Offenbach, Carl Millöcker, Johann Strauss und Carl Zeller. Interessant ist, dass Johann Strauss nicht der eindeutige Spitzenreiter war wie in Osijek, sondern im Schatten von Franz von Suppè und Jacques Offenbach stand.

Dass die Operette in Varaždin in einem längeren Zeitraum (1873–1882 und 1888–1902) wesentlich weniger Aufführungen erzielte als in Osijek in nur einem Jahrzehnt (1896–1907), hing mit dem Gastspielcharakter der Theatergesellschaften zusammen. Bis in die Spielzeit 1881/1882 besaß Varaždin eine ständige Winterspielzeit (Oktober–März/April). Das Jahr 1883 markierte eine einschneidende Zäsur in der Kulturpolitik der Stadt. In diesem Jahr brachte der Magistrat mehrere Beschlüsse, die eine Protektion der Nationalkultur zum Ziel hatten (siehe 4.5). Von nun an durfte die Konzession für die Winterspielzeit ausschließlich an kroatische oder serbische Gesellschaften vergeben werden. Die Zeit der ständigen deutschen Bühne war somit vorbei. Das deutschsprachige Theater wurde auf Gastspielvorstellungen eingeschränkt, die durchschnittlich zwei Wochen dauerten und nur in Ausnahmefällen die Dauer von zwei Monaten erreichten.

4.5 Oszillationen der städtischen Kulturpolitik: Protektion der Nationalkultur vs. Aufrecht- erhaltung der deutschen Kulturdominanz

Im Jahr 1883 vollzog sich in der städtischen Kulturpolitik in Varaždin eine Wende. In der Sitzung vom 15. Februar 1883 beschlossen die Stadtväter, die kroatischen Vorstellungen bei der Konzessionsvergabe den deutschen vorzuziehen. Mit dreizehn Stimmen gegen eine Stimme wurde der Beschluss gefasst, das Theater für die Monate März und April an die Varaždiner Theaterdilettanten zu vergeben. Die Anträge der deutschsprachigen Theaterunternehmer Joseph Krägel aus Osijek und Alex Mondheim aus Ptuj (Slowenien), die sich um das Varaždiner Stadttheater im gleichen Zeitraum bewarben, blieben unberücksichtigt.²⁶⁵ Acht Monate danach, im Oktober 1883, erfolgte der einstimmige Beschluss, das Theater für November und Dezember 1883 an den serbischen Theaterdirektor Gjuro Protić kostenlos zu vergeben.²⁶⁶ Auch im Folgejahr lehnte der Magistrat weitere Anträge auf Vorstellungen in deutscher Sprache ab. Sowohl der

²⁶⁵ Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 15.02.1883, § 21, Punkt 4. In: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva i poglavarstva, 1883. Siehe auch im gleichen Archiv das Registerbuch 1883, Teil 1 [Urudžbeni zapisnik 1883, 1. dio], laufende Nummer 321, 706, 883, 1033 und 1287.

²⁶⁶ Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 15.10.1883 in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva i poglavarstva, 1883.

deutschsprachigen Theatergesellschaft von Gjuro Zanetti aus Ptuj als auch dem Fürst-Theater aus Wien wurde eine Spielkonzession verweigert.

Der neue Kurs der Stadtpolitik, die nationalen Vorstellungen zu protegieren und den Deutschsprachigen die Spielkonzession zu verweigern, war im Stadtmagistrat jahrelang ein Gegenstand heftiger Diskussionen. Die Protektion der Nationalkultur, die in den frühen 1880er-Jahren ansetzte, war nicht selbstverständlich, denn die ethnische Zusammensetzung der Stadtväter und ihre politische Orientierung waren sehr heterogen.

In der Magistratssitzung vom 15. Januar 1884 plädierte der Abgeordnete Max Maller dafür, das Theater erneut für deutschsprachige Vorstellungen zu eröffnen. Als Antwort auf diesen Antrag reichte der Abgeordnete Josip Križan den Gegenantrag ein, das Theater für deutsche Vorstellungen überhaupt nicht mehr zu verpachten. Križans Antrag, der sich gegen das deutsche Theater richtete und dem nationalen Theater die Unterstützung sichern wollte, wurde mit einer großen Mehrheit von dreizehn gegen drei Stimmen angenommen.²⁶⁷ Dieser Beschluss wurde auch zwei Jahre später vom Magistrat bestätigt. In der Sitzung vom 15. Dezember 1886 bekräftigten die Stadtväter erneut den richtungsweisenden Beschluss aus 1883, demzufolge die im Stadttheater spielende Gesellschaft „kroatisch oder serbisch sein muss“.²⁶⁸ Das Verbot der deutschen Vorstellungen blieb somit bis 1888 in Kraft.

Das Veto gegen die deutschen Vorstellungen, das 1883 zum ersten Mal zustande kam, zeigt, dass die Kultur ihren apolitischen Charakter verloren hat. Sie ist ein Politikum geworden. Vor den 1880er-Jahren definierten nicht die nationalen, sondern die sozialen und finanziellen Interessen die Kulturpolitik der Stadt. Davon zeugen die Stellungnahme des Magistrats zum Bau des neuen Stadttheaters (vgl. 4.3) sowie die Beschlüsse zur Konzessionsvergabe bis in die 1880er-Jahre. Bereits 1873 und 1874 bewarben sich zwei kroatische Wandergesellschaften beim Magistrat, in Varaždin zu spielen. Beide Gesellschaften wurden abgelehnt. Die städtische Kulturpolitik verfolgte in den 1870er-Jahren das Ziel, das Theater zum sozialen und kulturellen Treffpunkt der Stadt zu machen und das Gebäude an diejenige Gesellschaft zu vergeben, die in finanzieller und künstlerischer Hinsicht das beste Angebot machte. Die wenigen damals wirkenden kroatischen Wandergesellschaften konnten in keinem Punkt mit den deutschsprachigen Berufstheatern Schritt halten.²⁶⁹

Der neue Kurs der städtischen Kulturpolitik, der ab 1883 die Förderung der Nationalkultur zum primären Ziel erklärte, wurde durch mehrere Faktoren bedingt. Ähnlich

267 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 15.01.1884, §8–9 in: Ebenda., 1884.

268 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 15.12.1886, § 207. Punkt 15, in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva i poglavarstva, 1885–1886.

269 Aus den oben genannten Gründen wurden 1873 und 1874 die kroatischen Theaterdirektoren Hrzić und Josip Ilić abgelehnt, die zuvor in der Stadt Petrinja spielten. Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 16. 12.1873 (maschinell erstellte Abschrift). In: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 302, Spisi 1873. Siehe auch das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 19.01.1874, in Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva i poglavarstva, 1874, § 60.

wie in Zagreb und Osijek war auch in Varaždin das Theater mehr als nur ein Kunsttempel. Auch hier spielte die Kultur eine wichtige identitätsstiftende Rolle. Die Protektion der Nationalkultur beförderten aber auch die Misserfolge der deutschsprachigen Theatergesellschaften Ende der 1870er-Jahre. Die Finanzkrise, die mit dem Wiener Börsenkrach 1873 einsetzte, schränkte die finanziellen Möglichkeiten des Publikums und der Stadt ein. Das Theater verlor sein Reprisenpublikum. Die Spielzeit 1877/1878 war vermutlich die letzte, in der die Theaterdirektoren eine kleine städtische Subvention erhielten. Die Stadt war der Eigentümer des Theaters und sie verfügte über die Einnahmen aus dem Logenabonnement. Von 1873 bis 1878 zahlte die Stadt zwanzig Prozent aus diesen Erträgen als kleine Förderung an die aktuellen Theaterdirektoren aus.²⁷⁰ Infolge der Finanzkrise wurde aus der Stadtkasse ab 1879 keine Subvention mehr vergeben. Gleichzeitig mussten Theaterdirektoren mit steigenden Mietpreisen für das Theater sowie mit Publikumsverlusten rechnen. Der Direktor Hermann Sallmayer, der in der Spielzeit 1879/1880 keine Subvention erhielt und gleichzeitig eine beachtliche Monatsmiete für das Theater zu entrichten hatte, war nach drei Monaten insolvent. Das gleiche Schicksal ereilte auch den Direktor Emil Weißberger in der Spielzeit 1881/1882.

Diese Insolvenzfälle spielten zweifellos auch eine Rolle bei dem Beschluss der Stadtväter, das Theater in der Spielzeit 1882/1883 an den Direktor einer serbischen Wandergesellschaft zu vergeben.²⁷¹ Damit bekam Varaždin zum ersten Mal ein Berufstheater, das auf Serbisch und Kroatisch spielte und zwei Monate kontinuierlich wirkte. Obwohl das Theaterpublikum in ethnischer Hinsicht mehrheitlich kroatisch war, gelang es dem Direktor Gjuro Protić nicht, ein ständiges Publikum für das zwei Monate (!) lange Gastspiel aufrechtzuerhalten. Im Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 18. Dezember 1882 ist zu lesen, dass der Antrag einer Zirkusgesellschaft abzulehnen ist, da die Zirkus-Konkurrenz die bereits jetzt so schlecht stehende Theatergesellschaft des Direktors Protić ruinieren könnte.²⁷² Das gleiche Szenario wiederholte sich in der Spielzeit 1883/1884, in der das Theater erneut an denselben Direktor vergeben wurde.²⁷³ Noch größere Verluste als Gjuro Protić erlitt F. Ž. Iličić, ein weiterer serbischer Theaterdirektor, der im November und Dezember 1884 in Varaždin spielte (vgl. Mirković 1973, 16).

Die Unmöglichkeit, ein Stammpublikum für die Vorstellungen in „nationaler“ Sprache zu bilden, hielt folglich die wenigen wirkenden serbischen und kroatischen Wandergesellschaften davon ab, sich um eine Spielzeit in Varaždin zu bewerben. Das Theater blieb von 1885 bis 1888 in Ermangelung kroatischsprechender Theatergesellschaften geschlossen.

270 Siehe *Wiener Theater Chronik* vom 08.06.1877, 96 („Concurs Ausschreibung für das Stadttheater zu Warasdin“).

271 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 26.10.1882 in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva, 1882.

272 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 18.12.1882, in: Ebenda.

273 In der Sitzung vom 28. November 1883, § 245, Punkt 9 wird über die schlechte finanzielle Lage der Theatergesellschaft unter der Leitung des serbischen Direktors Gjuro Protić diskutiert. Siehe: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva, 1883.

Die Misserfolge bei der Bildung des nationalen Theaterpublikums stellten in der Lokalpresse einen Gegenstand intensiver Reflexionen dar. Die Zeitgenossen führten sie auf zwei Faktoren zurück. Der eine war die ästhetische Qualität der Inszenierungen und der zweite die weiterhin virulenten pluralen Identitäten. Obwohl die Kroaten in Varaždin die große ethnische Mehrheit darstellten und somit bereits eine Voraussetzung für die Entstehung des Publikums erfüllt war, bestimmten die kulturellen Plurivalenzen weiterhin die kollektiven Identitäten. Die nationale Zugehörigkeit minderte nicht den Bedarf nach der deutschsprachigen Kultur. Ganz im Gegensatz, die deutsche Kultur und das deutschsprachige Theater als ihr Repräsentant genossen nach wie vor einen sehr hohen gesellschaftlichen Stellenwert. Diesen Rang musste sich das nationale Theater in Varaždin erst erkämpfen und gleichzeitig musste es durch eine kontinuierliche Tätigkeit zum sozialen Ritual und zur kulturellen Tradition werden. Auf die enge Verbindung zwischen Kultur, Kontinuität und Tradition verwiesen auch die anonymen Theaterrezensenten, die über die erfolglosen Gastspiele des Zagreber Nationaltheaters in Varaždin Folgendes vermerkten:

Das Theater war leider wieder ziemlich schwach, diesmal noch schwächer als das erstmal, besucht. Die Ursache davon ist in verschiedenen Umständen zu suchen. [...] Zwei Faktoren spielen dabei mit: der eine ist der nur halbe Erfolg, welchen das vorjährige Gastspiel der Opern-Gesellschaft des Agramer National-Theaters bei uns hatte, [...] der zweite Faktor ist die geringere Neigung eines Theiles des hiesigen Publikums für das nationale [sic.] Theater.²⁷⁴

Damit auch bei uns die Liebe für die kroatische Kunst in allen Bevölkerungsschichten geweckt wird, soll das Agramer Nationaltheater alljährliche kontinuierliche Gastspiele veranstalten.²⁷⁵

Der Umstand, dass die Bildung des Publikums für nationale Vorstellungen kontinuierlich missglückte, sowie die Tatsache, dass die Stadt für ein leerstehendes Theater einen hohen Kredit abbezahlt, eröffneten dem deutschen Theater in Varaždin erneut die Türen. Die politische Protektion der Nationalkultur, die 1883 einsetzte, fand somit bereits 1888 ein Ende. Eine essenzielle Rolle spielte dabei auch die Neugestaltung der politischen Kräfte im Varaždiner Magistrat, die mit der Installation des neuen Obergespanns Baron Radoslav Rubido von Zichy 1886 einsetzte. Als verlängerter Arm des Banus Khuen Héderváry sorgte Rubido für die Aufrechterhaltung der ungarischen Interessen. Dazu gehörte auch die Pflege der deutschen Sprache und Kultur.

274 *Slavonische Presse* vom 13.06.1886, keine Seitennummerierung („Zum Gastspiel der Agramer National-Theater-Gesellschaft“).

275 *Hrvatska straža* vom 19.06.1886, keine Seitennummerierung („Dramatsko društvo narodnog zemaljskog kazališta“). Übersetzt von der Autorin.

Die ethnische Zusammensetzung und die politische Ausrichtung der Stadtväter änderte sich wesentlich in Rubidos Amtszeit. Liest man die Sitzungsprotokolle des Stadtmagistrats vor Rubidos Amtsantritt, fallen die mehrheitlich kroatischen Namen der Stadtabgeordneten auf. Unter Rubido wuchs die Zahl der deutsch- und jüdischstämmigen Abgeordneten deutlich. Bereits 1888 wird deutlich, dass diese Ethnien, die Rubidos ungarfreundliche Politik unterstützten, eine leichte Mehrheit im Magistrat ausmachten. Dass die wichtigen Ämter in Händen der Deutschstämmigen lagen, war keine Besonderheit Kroatiens, sondern eine Charakteristik der Monarchie, hebt der Historiker Ernst Bruckmüller hervor. Ein unverhältnismäßig großer Anteil an Stellen in der Verwaltung, der Armee und im parlamentarischen Leben lag in ihren Händen (vgl. Bruckmüller 1996, 295). Das war insofern wichtig, als die neuen Kraftkonstellationen, die sich unter Rubidos Führung im Magistrat herausbildeten, auch ermöglichten, im Jahr 1888 das Verbot der deutschen Vorstellungen aufzuheben und somit dem deutschsprachigen Theater für ein weiteres Jahrzehnt die Rolle des leitenden Kulturmediums in Varaždin zu sichern.²⁷⁶

Von ausschlaggebender Bedeutung für die Wiederezulassung der deutschsprachigen Vorstellungen war die Magistratssitzung vom 17. Januar 1888, in der der Obergespan Rubido die Vergabe der Spielkonzession an den Theaterdirektor Georg Zanetti mit Nachdruck befürwortete. Zanetti leitete in der benachbarten slowenischen Stadt Celje mit Erfolg eine deutschsprachige Operettengesellschaft. Rubidos Intervention in die bestehenden Beschlüsse zur Theatervergabe löste eine heftige Debatte unter den Stadtvätern aus. Die national orientierte Fraktion mit Pavao Čepalo an der Spitze, hob hervor, dass Rubidos Antrag gegen den bestehenden Beschluss verstieß, demzufolge im Stadttheater nur auf Kroatisch oder Serbisch gespielt werden durfte. Die Bemühungen um die Protektion der Nationalkultur blieben erfolglos. Mit einer kleinen Minderheit – neuen Stimmen gegen sieben – gelang es Rubido, sich durchzusetzen.²⁷⁷

Fünf Jahre nach ihrem Verbot wurden die deutschsprachigen Vorstellungen durch die direkte Machteinmischung wieder zugelassen. Wie zwiegespalten jedoch die Stimmung unter den Stadtvätern in Fragen der Wiederezulassung deutscher Vorstellungen war, veranschaulichte ein in der Sitzung vom 15. Februar 1888 ausgebrochener Skandal. Die Ursache des Skandals war die besagte deutschsprachige Theatergesellschaft, die unter der Leitung des Direktors Georg Zanetti seit dem 5. Februar 1888 ohne Konzession des Stadtmagistrats im Stadttheater spielte.

276 1887 wurde im Magistrat der Theater- und Musikausschuss ins Leben gerufen. Der Ausschuss setzte sich aus sieben Abgeordneten zusammen. Ihre Namen signalisieren ihre ethnische Zugehörigkeit. Die sieben Abgeordneten – Pavao Čepalo, Ivan Čavlićar, Dragutin Trampuš, Franz Brenner, Franz Erhart, Albert Broch und Ludwig Heilmann – waren für sämtliche Theaterangelegenheiten zuständig und unterbreiteten dem Stadtmagistrat Vorschläge über anzustehende Theateraktivitäten (z.B. Vergabe der Spielkonzession) oder neue Theater-Beschlüsse.

277 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 17.01.1888, § 13, in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastustptva, 1888.

Wie oben bereits betont, gewann Rubidos Antrag auf die Wiedezulassung deutschsprachiger Vorstellungen die Unterstützung einer sehr knappen Mehrheit der Abgeordneten. Um diese Frage zugunsten des deutschen Theaters zu lösen, entschied der machttreue Bürgermeister Gjuro Femenić, die Vergabe der Spielkonzession an Georg Zanetti nicht im Rahmen einer planmäßigen Magistratssitzung, sondern im Rahmen einer Konferenz der Abgeordneten zu behandeln. Laut den gültigen Vorschriften durfte der regierende Bürgermeister „einzelne Abgeordnete“ und „Experten“ zu einer Konferenz einberufen und sich von ihnen beraten lassen.²⁷⁸ Im Rahmen einer solchen Konferenz, die sehr kurzfristig am 25. Januar 1888 einberufen wurde, wurde die Theaterfrage einstimmig zugunsten des Gastspiels von Georg Zanetti gelöst. Die vom Bürgermeister einzeln eingeladenen Abgeordneten fassten den Beschluss, das Theater für zwanzig Vorstellungen an den Direktor Georg Zanetti unter folgenden Bedingungen zu verpachten:²⁷⁹

1. Der Theaterunternehmer zahlt zwölf Forinten-Gebühr pro Vorstellung in die Stadtkasse ein
2. Der Theaterunternehmer übernimmt das Gehalt für den angestellten Theatertechniker
3. Der Magistrat bestimmt die Eintrittspreise
4. Der Theaterunternehmer trägt die Nebenkosten
5. Der Theaterunternehmer hinterlegt die Kautions von dreihundert Forinten
6. Es werden hauptsächlich Operetten aufgeführt: höchstens ein Viertel des Spielplans dürfen Lustspiele ausmachen
7. Das Gastspielzyklus muss spätestens am 5. Februar 1888 eröffnet werden

Somit gelangte der Direktor Georg Zanetti in Besitz einer Konzession, die allerdings nicht vom Stadtmagistrat, sondern von seinen einzelnen Vertretern ratifiziert worden war. Dieser Umstand sowie der fragwürdige Charakter der Konferenz, bei der eine bedeutende Anzahl an Abgeordneten nicht anwesend war, sorgten für eine heftige Debatte zwischen den nationaltreuen und regierungstreuen Abgeordneten. Der Protest der ersten Fraktion blieb erfolglos und die Beschlüsse der Konferenz wurden letztlich mit bedeutender Mehrheit der Stimmen bestätigt und angenommen. Nach einem Stillstand von fünf Jahren gewannen die deutschsprachigen Vorstellungen erneut die Führungsrolle im Varaždiner Theater. Die kroatischen Vorstellungen stellten eine seltene Ausnahme dar und konnten sich erst am Ende des 19. Jahrhunderts wieder durchsetzen.

Mit der erneuten Zulassung der deutschen Vorstellungen im Jahr 1888 erfolgte allerdings nicht die Wiederbelebung der Winterspielzeit. Bis 1883 besaß Varaždin eine fünf bis sechs Monate lange Winterspielzeit in deutscher Sprache. Mit dem 1883 gefassten

²⁷⁸ Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 15.02.1888, § 25, in Ebenda.

²⁷⁹ Ebenda.

Beschluss, das Stadttheater ausschließlich an kroatische oder serbische Gesellschaften zu vergeben, kam eine wesentliche Kürzung der Spielzeit zustande. Statt einer kompletten Wintersaison, die von Oktober bis Ostern dauerte, gab es von nun an nur noch ein bis zwei Monate lange Gastspiele kroatischer – oder genauer – serbischer Gesellschaften. Die Kürzung der Spielzeit war nicht politisch, sondern publikumsbedingt und hing mit den schwachen Publikumszahlen zusammen.

Mit der Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen im Jahr 1883 ging die Tradition der ständigen Bühne verloren. Zur Wiederbelebung der ganzjährigen Spielzeit kam es in Varaždin erst 1915. Die letzte Zeitspanne, in der das deutschsprachige Theater in Varaždin wirkte (1888–1902), basierte auf Operettengastspielen, die nur wenige Tage oder wenige Wochen dauerten. Die genaue Dauer und ästhetische Gestaltung dieses Gastspiels ist im Anhang ersichtlich.

Varaždiner Stadttheater 1888–1902

Deutsche, kroatische [Fettschrift] und serbische [unterstrichen] Theatergesellschaften im Vergleich

5.2.–24.3.1888	Georg Zanetti (Operette und Sprechtheater, ca. 31 Aufführungen)
17.10.1888–Feb.1889	Georg Zanetti (Operette und Sprechtheater)
Sept. 1889	Rudolf Frinke (Gleichenberger Operettengesellschaft, ca. 7 Aufführungen)
März 1890	Rudolf Exel (Deutsches Theater Budapest, ca. 13 Aufführungen)
Okt. 1890	Rudolf Frinke (Marburger Theatergesell. Operette und Sprechtheater)
Dez. 1890–Jan. 1891	Alfred Freund (Deutsches Theater Trieste)
<u>30.3.1891–7.5.1891</u>	<u>Gjuro Protić (Sprechtheater, ca. 29 Vorstellungen)</u>
Okt. 1891	Rudolf Frinke (Marburger Operettengesellschaft)
März 1892	Rudolf Frinke (Marburger Operettengesellschaft)
Dezember 1892	Hinko [Heinrich] Zeller (Operettengesellschaft)
Jan.[?]-März 1893	August Knirsch (Sprech- und Musiktheater)
April 1893	Rudolf Frinke (Marburger Opern- und Operettengesellschaft)
Jan.–Feb.1894	August Knirsch
März–April 1894	Direktor Siege (Marburger Operettengesellschaft)
Nov. 1894	Hinko [Heinrich] Zeller (Triester Theater Fenice, Operettengesell)
Jan.–Feb. 1895	Petar Ćirić (Sprechtheater, ca. 25 Aufführungen)
April 1895	August Knirsch (Sprech- und Musiktheater)
Jan. 1896	Adolf Oppenheim (Stadttheater Ljubljana)
April 1896	Mizzi Korff und Eduard Vollbrecht
Nov.–Dez.1896	Mizzi Korff und Eduard Vollbrecht (Musik- und Sprechtheater)
2.2.1897–11.4.1897	Petar Ćirić (Sprechtheater, ca. 33 Aufführungen)
28.10.1897–Ende Dez.	Gustav Frey (Musik- und Sprechtheater)
30.1.1898–17.4.1898	Adolfo Femen (Sprechtheater, ca. 37 Aufführungen)
11.2.1899–27.3.1899	Adolfo Femen (Sprech- und Musiktheater, ca. 20 Aufführungen)

9.11.1899–14.1.1900 Dragutin Freudenreich (Sprechtheater, ca. 34 Aufführungen)

3.3.1900–15.5.1900 August Knirsch (Operettengesellschaft)

Dez. 1901–23.3.1902 Petar Ćirić (Sprechtheater, ca. 43 Aufführungen)

4.11.1902–2.1.1903 Heinrich Skriwanek (Operettengesellschaft)

4.6 Kultur als Prozess, Ritual und Wiederholung

Im letzten Teil dieser Fallstudie sollen die Dominanzverhältnisse zwischen der deutschsprachigen und der kroatischen Kultur in den Fokus des Interesses rücken. Von zentraler Bedeutung sind dabei vier miteinander verflochtene Faktoren, die die lange Dominanz des deutschsprachigen Theaters sicherten und die Etablierung des kroatischen Theaters hinderten. Es geht erstens um die Mehrfachidentitäten, zweitens um die fehlende finanzielle Unterstützung des kroatischen Theaters, drittens um die Rolle des Musiktheaters bei der Publikumsbildung und viertens um das Verständnis der Kultur als Ritual, Tradition und Wiederholung.

Genauso wie in Zagreb und anders als in Osijek stellten deutsche, österreichische und jüdische Bevölkerungsgruppen in Varaždin eine kleine ethnische Minderheit dar (vgl. 4.1 und 4.2). Die Kultur dieser ethnischen Minderheit avancierte zur Mehrheitskultur und behielt diesen Stellenwert das ganze 19. Jahrhundert lang. Die Besucherzahlen des deutschsprachigen Theaters sind dafür ein ausgezeichnetes Indiz. Erst 1898 setzte eine Wende ein, die die kulturellen Verhältnisse zugunsten der kroatischen Kultur änderte. Die Schlüsselrolle spielte dabei die Gründung der Varaždiner dramatischen Gesellschaft (1898), deren Mission darin bestand, in organisatorischer und finanzieller Hinsicht die Etablierung und kontinuierliche Wirkung des professionellen Theaters in kroatischer Sprache in Varaždin zu ermöglichen.²⁸⁰

Obwohl der Wunsch nach dem Theater in kroatischer Sprache bereits in den 1880er-Jahren groß war, war die Bildung eines ständigen Publikums für nationale Vorstellungen ein langer Prozess. Der Traum von einem ständigen kroatischen Theater konnte in Varaždin erst 1915 in Erfüllung gehen (vgl. Hećimović 1990, 578–581). Die vier oben genannten Faktoren spielten in diesem Prozess eine Schlüsselrolle. Die lange virulenten Mehrfachidentitäten wirkten sich sowohl positiv als auch negativ auf die Entstehung des kroatischen Theaters aus. Die pluralen Kulturidentitäten blieben bis ins 20. Jahrhundert hinein ein Kennzeichen der urbanen Lebensweise in der Habsburgermonarchie. Sie prägten das „kroatische“ Varaždin genauso wie das „deutsche“ Osijek.

Wie bereits in den ersten zwei Fallstudien dieser Arbeit gezeigt wurde, ließ die große Beliebtheit des deutschen Theaters auch in Osijek die Notwendigkeit nach einem professionellen Theater in kroatischer Sprache spürbar werden. Auch hier formte das deutschsprachige Theater das Publikum, seine Erwartungen und ästhetischen Erfah-

²⁸⁰ Siehe die Satzung der Gesellschaft in: *Pravila dobrotvornog društva u Varaždinu* (1897). Digitale Ausgabe: <https://library.foi.hr/dbook/index.php?B=1&item=X00697> (letzter Zugriff 27.10.2023).

rungen. Da die halbprofessionellen Vorstellungen in nationaler Sprache den Publikumsbedürfnissen nicht genügten, konnte das deutschsprachige Theater bis ins 20. Jahrhundert seine leitende Rolle im Kulturleben der Stadt behaupten. Ein Großteil des kroatischen Publikums besuchte noch am Anfang des 20. Jahrhunderts die deutschsprachige Operette.

Wie beliebt die deutsche Sprache und Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts in Varaždin waren, zeigte auch ein Beschluss des Varaždiner Magistrats aus dem Jahr 1894 mit dem verordnet wurde, sämtliche öffentliche Plakate und Zettel ausschließlich auf Kroatisch zu drucken. Das Ziel dieser Maßnahme bestand darin, die beliebte „Schwabensprache“ zugunsten der Nationalsprache aus der öffentlichen Sphäre zurückzudrängen. Trotz dieser klaren Verordnung zeigte die Praxis zahlreiche Abweichungen. Die Theaterplakate deutschsprachiger Operettengesellschaften wurden von nun an auf Kroatisch gedruckt, sie sind aber keinesfalls „deutschfrei“ geworden. Die Zweisprachigkeit lebte allen offiziellen Maßnahmen zum Trotz in verschiedenen Kontexten und Formen weiter.

Die Vielschichtigkeit der kulturellen Identitäten spiegelt sich auch in der Varaždiner Wochenpresse wider. Ähnlich wie in Osijek war es auch in Varaždin keine Seltenheit, dass eine Zeitung sowohl die nationalen als auch die deutschen Vorstellungen mit gleichem Interesse befürwortete. So war in den *Varaždiner Nachrichten* [Orig. *Varaždinski vijesnik*] angesichts des Gastspiels einer *serbischen* Theatergesellschaft im Jahr 1891 die Devise zu lesen: Alle in das nationale Theater. „Wer es nicht besucht, mit dem werden wir wissen, abzurechnen.“²⁸¹ Wenige Jahre danach plädierte dieselbe Zeitung für kulturelle Assimilationen und Wechselbeziehungen statt kultureller Abgrenzungen, die aus dem oberen Zitat indirekt hervorgehen. Ausschlaggebend für den neuen Kurs war das ausgezeichnete Gastspiel der Theatergesellschaft Gustav Frey, vor dessen Hintergrund auch der längste je in der Varaždiner Presse veröffentlichte Theaterbeitrag veröffentlicht wurde, und zwar mit dem Ziel, die Kultur zu entpolitisieren, sie als Chance, Dialog und Austausch statt als Unterdrückung, Gefahr, Hierarchie und Kampf zu verstehen.²⁸²

Das Verständnis der Kunst als Ort der kulturellen Assimilationen und Wechselbeziehungen war für *Varaždiner Nachrichten* auch in den kommenden Jahren charakteristisch. Der außerordentliche Erfolg, den der Direktor August Knirsch von März bis Mai 1900 mit seiner Operettengesellschaft in Varaždin erzielte, sorgte für vehemente Kritik in der Zagreber Presse. Zagreber Blätter denunzierten das Varaždiner Publikum und stellten seine politische und nationale Loyalität infrage. Auch in dieser Polemik machten sich *Varaždiner Nachrichten* für kulturelle Assimilationen und Pluralitäten

281 *Varaždinski vijesnik* vom 14.03.1891, 2 („Domaće i različite vesti“). Aus dem Kroatischen übersetzt von der Verfasserin. Im Original: „Stoga molimo naše domoljubno općinstvo da se uhvati u kolo i ovo društvo sborom i tvorom podupre. Onim pako koji nam želi ledja raznim izpričavanji okrenuti, dovikujemo: svojedobno znati ćemo s Vami obračunati.“

282 Siehe *Varaždinski vijesnik* vom 06.11.1897, 3–4 („Gradsko Kazalište“).

stark, klar und deutlich hervorhebend, dass der Besuch des deutschen Theaters keineswegs die Liebe für die eigene Nation schwäche²⁸³:

Eine Musikvorstellung der deutschen Sprache wegen zu verbieten, hieße dem Chauvinismus zu dienen und somit die normale Entwicklung und den Fortschritt zu hindern. Varaždiner sind gute Patrioten, sie sind aber keine Chauvinisten.²⁸⁴

Varaždiner Nachrichten waren ein Blatt der proungarisch orientierten Regierungspartei, die die Pflege der deutschen Kultur aus Machtinteressen unterstützte. Trotzdem stellte die im oberen Zitat bezogene Stellungnahme nicht nur einen Reflex der ideologischen Imperative dar, sondern spiegelte zugleich den sozio-kulturellen Geist der behandelten Zeit. Die Varaždiner Gesellschaft war am Ende des 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts nach wie vor von Mehrfachidentitäten geprägt. Genauso wie in Zagreb und Osijek waren auch in Varaždin „die widersprüchlichen Identitäten“ (Hall 1999) sehr stark verbreitet und sie illustrieren, in welchem hohen Maß die Existenz einer homogenen Nationalkultur in der hier behandelten Zeit ein ideologisches Konstrukt darstellte. Nicht aus einer einzigen und einheitlichen Identität, sondern aus mehreren, sich manchmal widersprechenden Identitäten sei das Subjekt zusammengesetzt, hob Stuart Hall hervor in seiner Untersuchung zur Bildung der kulturellen Identität im Zeitalter des Nationalismus (Hall 1999, 396). Die Zugehörigkeit zur kroatischen Nation verringerte nicht den Bedarf nach der deutschen Kultur und die deutsche Kultur beeinträchtigte nicht das Gefühl der nationalen Zugehörigkeit – ein Sachverhalt, der auch aus dem oberen Zitat in *Varaždiner Nachrichten* hervorgeht. Was wir aus allen drei hier behandelten Fallstudien lernen, ist, dass die verschiedenen Identitäten nicht an sich widersprüchlich waren, sondern, dass sie die politischen Zielsetzungen dazu erklärt haben. Die kulturelle Übereinstimmung wurde zur notwendigen Bedingung der nationalen Zugehörigkeit proklamiert (vgl. Gellner 1999, 17).

Ein weiterer essenzieller Faktor, der dem deutschsprachigen Theater sein Publikum sicherte, war das Musiktheater. Die Operette war der Publikumsmagnet, sie sicherte das Abonnement und sorgte für einen anhaltenden Besuch. In der Bildung und Aufrechterhaltung des Publikums spielte das Musiktheater eine entscheidende Rolle. Gerade dieser Forderung konnte das nationale Theater aufgrund der nicht vorhandenen Berufsänger und -sängerinnen nicht nachkommen.

Der dritte Schlüsselfaktor, der dem deutschen Theater das Publikum sicherte, war sein ritueller und traditioneller Charakter. Kollektive Identitäten haben, wie es Jan Assmann hervorhebt, einen rituellen Charakter, ihre Grundlage ist die Wiederholung

283 Siehe *Varaždinski viestnik* vom 02.6.1900, 2 („Naše kazalište“).

284 Ebenda. Übersetzt von der Autorin. Im Original: „Zabraniti glazbenu produkciju radi njemačkog jezika, značilo bi služiti šovinizmu koji je često zaprijekom normalnom razvitku i napretku. Varaždinci dobri su patriote, ali nisu šovinište.“ Siehe auch die Reihe der polemischen Artikel, die im Mai 1900 in den Zagreber Tageszeitungen *Obzor* und *Hrvatska pošta* veröffentlicht wurden.

(vgl. Assmann 1992, 57). Identitätsstiftendes kulturelles Wissen existiert nicht an sich, sondern muss geschaffen, zirkuliert und inszeniert werden (vgl. Assmann 1992, 143). Diese Funktion übernehmen Feste und Riten. Sie sind die „Infrastruktur des Identitätssystems“, sie „konstituieren und reproduzieren die Identität einer Gruppe“ (Assmann 1992, 143). Feste und Riten werden durch Spezialisten und Institutionen gepflegt. Bereits Assmann sah in Künstlern und Schauspielern ihre wichtigsten Stellvertreter.

Jan Assmanns These über die Bildung der kollektiven Identitäten durch regelmäßig wiederholte festliche und rituelle Praxis lässt sich auch auf die Entstehung von kulturellen Traditionen übertragen. Das deutsche Theater in Varaždin war ein Fest und Ritus, eine kulturelle Tradition, die sich alljährlich zwischen Oktober und April wiederholte, das gemeinsame Gedächtnis konstituierte und kulturelle Identität formte. Im Gegensatz dazu musste sich das kroatische Theater erst formieren und durch kontinuierliche Wiederholung den Status eines identitätsstiftenden Ritus gewinnen. Die neue Kulturtradition musste erst konstituiert, vermittelt, regelmäßig wiederholt und verinnerlicht werden, um dann das Zugehörigkeitsbewusstsein zu prägen bzw. neue kollektive Identitäten zu stiften. Wie langwierig die Bildung von neuen kulturellen Traditionen war, wurde in dieser Studie bereits mit der Zagreber und Osijeker Fallstudie illustriert.

Der vierte Schlüsselfaktor, der die Etablierung des nationalen Theaters in Varaždin hinderte, war die mangelnde institutionelle Förderung. Der Stadtmagistrat protegierte zwar das kroatische Theater, indem er bei der Konzessionsvergabe die kroatischen und serbischen Gesellschaften den deutschsprachigen vorzog und ihnen das Stadttheater kostenlos oder gegen minimale Gebühr zur Verfügung stellte. Im Unterschied dazu mussten die deutschen Gesellschaften für jede Vorstellung die vorgeschriebene Gebühr zahlen. Trotz der genannten finanziellen Entlastung gelang es den nationalen Gesellschaften nicht, sich aus Kasseneinnahmen am Leben zu halten und sich in ästhetischer und personeller Hinsicht weiterzuentwickeln. Weder die 1898 gegründete Theatergesellschaft unter der Leitung des einheimischen Schauspielers Adolfo Femen noch die 1899 vom renommierten kroatischen Schauspieler Dragutin Freudenriech gegründete zweite ständige Bühne konnten ein ständiges Publikum bilden und beide mussten nach wenigen Monaten aufgelöst werden.

Die Schlüsselrolle bei der Etablierung des kroatischen Theaters spielte die Gründung der Kroatischen dramatischen Gesellschaft im Jahr 1898. Die genannte Gesellschaft setzte sich zum Ziel, das dauerhafte Wirken des professionellen kroatischen Theaters zu ermöglichen und dieses in finanzieller und ästhetischer Hinsicht zu fördern.²⁸⁵ Für die Konstitution der Gesellschaft waren die politischen Transformationen von zentraler Bedeutung. Bei den Parlamentswahlen 1897 gewannen die oppositionellen Kräfte im Varaždiner Stadtmagistrat mehr Mandate. Die Gründung der Kroatischen dramatischen Gesellschaft ein Jahr nach den Wahlen war ein Reflex der wachsenden Kraft der politischen Opposition.

285 Siehe *Varaždinski viestnik* vom 29.01.1898, 2 („Hrvatsko Dramatsko društvo u Varaždinu“).

Noch am Ende des 19. Jahrhunderts genoss das deutschsprachige Theater in Varaždin die Protektion der führenden politischen Stadtautoritäten wie Obergespann Radoslav Rubido und Bürgermeister Gustav Breitenfeld. Die Gründung der Kroatischen dramatischen Gesellschaft war auch eine Reaktion auf die institutionelle Protektion der deutschen Kultur. Zu den Gründern und Mitgliedern der Gesellschaft gehörten Intelligenz, Mittelschicht und Beamte. An ihrer Spitze stand der Philologe und Ethnologe Ivan Milčetić (1853–1921). In seiner Antrittsrede als Präsident der Kroatischen dramatischen Gesellschaft hob Milčetić hervor, dass das Theater ein Bildungs-, zugleich jedoch auch ein Machtinstitut sei: „Die kleinen Völker können im Kampf mit den großen ihre Rettung nur in einer starken ökonomischen und kulturellen Entwicklung finden.“²⁸⁶ Kulturelle und politische Souveränität gingen für Milčetić Hand in Hand. Kultur war für ihn und seine Mitstreiter nicht nur ein Feld der Ästhetik, sondern zugleich auch der „Ausdruck und Beweis nationaler Eigenständigkeit“ (Hroch 2005, 175).

Die Arbeit der Kroatischen dramatischen Gesellschaft übte einen entscheidenden Einfluss auf die Kulturpolitik der Stadt aus. Die Gesellschaft rückte das Verhältnis zwischen der deutschen und der nationalen Kultur in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Zahlreiche Bürger und Bürgerinnen, Beamte und Politiker traten der Gesellschaft als Mitglieder bei. Bereits wenige Monate nach der Konstitution der Gesellschaft lehnte der Magistrat ab, die Spielkonzession an zwei deutsche Theatergesellschaften zu vergeben.²⁸⁷ Zwischen dem Magistrat und der Kroatischen dramatischen Gesellschaft entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit. Der Stadtmagistrat ließ sich in Fragen der Konzessionsvergabe von der dramatischen Gesellschaft beraten. Diese Zusammenarbeit war nicht immer reibungslos und die Sitzungsprotokolle des Magistrats zeigen, dass die Frage, inwieweit die Stadtväter die Empfehlungen der dramatischen Gesellschaft bei der Konzessionsvergabe berücksichtigen sollen, für zahlreiche Kontroversen sorgte.²⁸⁸

Auch die heikle Frage, mit der sich der Magistrat auseinandersetzte, ob das Stadttheater weiterhin an deutsche Gesellschaften zu vergeben ist oder ob man die endgültige Einstellung deutschsprachiger Vorstellungen beschließen soll, war eine direkte Reaktion auf die Arbeit und Forderungen der Kroatischen dramatischen Gesellschaft. Die Abstimmung der Stadtväter zu dieser Frage war zukunftsweisend. Im Jahr 1897 votierte der Magistrat einstimmig dafür, das Theater an deutschsprachige Gesellschaf-

286 Ivan Milčić zitiert nach *Varaždinski vjestnik* vom 12.02.1898, 1 („Hrvatsko dramatsko društvo u Varaždinu“). Ins Deutsche übersetzt von der Autorin.

287 Die Kroatische dramatische Gesellschaft konstituierte sich im Februar 1898. Bereits im November desselben Jahres verweigerte der Magistrat die Spielkonzession den Direktoren August Knirsch und Oskar Gärtner. Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 29.11.1898, in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva, 1888.

288 Siehe das Sitzungsprotokoll vom 16.01.1899, in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva, 1899.

ten zu vergeben.²⁸⁹ 1899 – ein Jahr nach der Gründung der Kroatischen dramatischen Gesellschaft – stimmten zehn Abgeordnete gegen das deutsche Theater und zehn Abgeordnete für dasselbe. Die Entscheidung führte die Stimme des Bürgermeisters Gustav Breitenfeld herbei, der für das deutsche Theater votierte und diesem somit letztmalig die institutionelle Protektion sicherte.²⁹⁰

Als Fazit lässt sich feststellen, dass der neue Kurs der städtischen Kulturpolitik bzw. die Förderung der Nationalkultur am Ende des 19. Jahrhunderts auf die Wirkung der Kroatischen dramatischen Gesellschaft zurückgeht. Die ersten zwei Versuche, ständige kroatische Ensembles in Varaždin zu gründen, die die oben erwähnten Theaterdirektoren Adolfo Femen und Dragutin Freudenreich unternahmen, gingen ebenfalls aus der engen Zusammenarbeit mit der dramatischen Gesellschaft hervor. Alle kroatischen und serbischen Theatergesellschaften, die ab 1898 die Konzession für das Varaždiner Stadttheater bekamen, spielten unter der direkten Aufsicht der dramatischen Gesellschaft. Diese übte nicht nur einen Einfluss auf die Beschlüsse des Magistrats aus, sondern besaß auch das Recht, das Repertoire und die Aufführungsqualität der nationalen Gesellschaften zu kontrollieren. Auch wenn ihre Bemühungen mit einer schnellen Gründung des permanenten kroatischen Theaters nicht gekrönt wurden, gelang es der dramatischen Gesellschaft, kontinuierliche Spielzyklen in kroatischer Sprache zu sichern und die Einstellung der deutschen Vorstellungen letztlich herbeizuführen.

Ihre endgültige Einstellung erfolgte in der Spielzeit 1902/1903. Die Operettengesellschaft unter der Leitung des Direktors Heinrich Skriwanek war die letzte, die in Varaždin einen mehrwöchigen Vorstellungszyklus in deutscher Sprache absolvierte. Wichtig ist, dass die Interessen, die Skriwanek die Spielkonzession sicherten, sehr vielschichtig waren. Einerseits ging es um die Finanzinteressen der Stadt, andererseits aber auch um Interessen der Kulturkonsumenten. Hier spielte in erster Linie das Militär eine Schlüsselrolle. Dieses stellte für die Stadt einen wichtigen Kulturkonsumenten und zugleich auch eine Machtinstanz dar, was auch die Beschlüsse der Magistratssitzung untermauern. Die Entscheidung, die Spielkonzession für die Spielzeit 1902/1903 an einen deutschen Theaterunternehmer zu vergeben, wurde von dem Magistrat ohne Beratung mit der Kroatischen dramatischen Gesellschaft gefasst. In der Begründung wurden die beiden Schlüsselfaktoren – die finanziellen Anliegen der Stadt und die Macht des Militärs – ausdrücklich formuliert:

289 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 12.06.1897, § 81, Punkt 2, in: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva, 1897.

290 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 16.09.1899. In: Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastupstva, 1899.

[...] dass Sκριwanek pro Vorstellung eine 30-Kronen-Gebühr in die Stadtkasse zu entrichten hat und dass aus diesen Einnahmen die Kosten der Theatersanierung gedeckt werden. Zugleich ist auch in Betracht zu ziehen, dass sich dieses Jahr in der Stadt eine bedeutende Zahl an Offizieren und weiteren Militärmitgliedern aufhält.²⁹¹

Daraus geht hervor, dass die finanziellen Interessen der Stadt sowie die Interessen bestimmter Machtgruppen noch am Anfang des 20. Jahrhunderts einen wichtigen Einfluss auf die Vergabe der Spielkonzession ausübten.

Eine weitere interessante Maßnahme, von der in den Magistratsbeschlüssen mehrfach die Rede war, betraf das Verbot des deutschen Sprechtheaters und die Konzessionsvergabe ausschließlich für die deutschsprachigen Opern- und Operettenvorstellungen. Das Ziel dieser Maßnahme bestand darin, die Pflege und Verbreitung der deutschen Sprache zu minimieren. Die Musik galt im Unterschied zum Sprechtheater als „transnationales Kulturgut“.²⁹² Das war der Grund, weswegen der Magistrat die Gastspiele der Musikgesellschaften bis ins 20. Jahrhundert hinein gestattete. Auch wenn das gesprochene und das gesungene Wort im Publikum eine andersartige perzeptive Wirkung und Erfahrung hervorrufen, bleibt die Sinnhaftigkeit dieser Maßnahme zweifelhaft. In den Opern und Operetten wird nicht nur gesungen, sondern auch gesprochen, und es lässt sich durchaus die These verteidigen, dass die deutsche Musik und der Gesang ebenfalls einen Beitrag zur Stiftung kollektiver Identitäten geleistet haben. Dazu gab die allgemeine Beliebtheit der Operette, die weder in Osijek noch in Varaždin ihr Publikum verloren hat, ein gutes Zeugnis.

Der letzte deutsche Operetten-Spielplan unter der Leitung von Heinrich Sκριwanek war musterhaft. Eine Reihe an Operettenklassikern ging über die Varaždiner Bühne, bevor sich der Vorgang zum letzten Mal für die deutsche Muse senkte.²⁹³ Die endgültige Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen war in Varaždin genauso wie in Osijek nicht publikumsbedingt, sondern sie war ein direktes Ergebnis der Aktivitäten der Kroatischen dramatischen Gesellschaft, die sich für die Erhebung der Nationalkultur zur Leitkultur einsetzte und schließlich auch die Wende in der Kulturpolitik der Stadt herbeiführte. Mit anderen Worten, bei der Etablierung des professionellen kroatischen Theaters in Varaždin spielte die Kroatische dramatische Gesellschaft eine Schlüsselrolle. Sie schränkte die Arbeit des deutschen Theaters auf Musikgastspiele ein, sie sorgte für kontinuierliche kroatische Spielzyklen, für politische und finanzielle Unterstützung des kroatischen Theaters und setzte sich letztlich mit allen Kräften für die Entstehung eines ständigen nationalen Publikums ein.

291 Siehe das Sitzungsprotokoll des Stadtmagistrats vom 22.09.1902, § 110, Punkt 14. In: Kroatisches Staatsarchiv Varaždin, Signatur 16. Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastusptva, 1902–1903.

292 Ein solches Verständnis der Kunst ist auch formuliert in *Varaždinski viestnik* vom 02.06.1900, 2 („Naše kazalište“).

293 Siehe die Spielplanrekonstruktion im Anhang.

Schlusswort

Rückblickend auf die gewonnenen Erkenntnisse der drei Fallstudien soll im Schlussteil dieser Arbeit noch einmal die Aufmerksamkeit auf die Ausgangsfragen gerichtet werden. Das Ziel ist dabei die Parallelen und Unterschiede herauszuarbeiten, die die Theater- und Identitätsgeschichte der drei behandelten Städte prägten. Von diesem gedanklichen Hintergrund ausgehend rücken die folgenden drei Fragen in den Fokus: Erstens, welche Auswirkungen hatte der aufkommende Nationalismus auf den Stellenwert des deutschsprachigen Theaters in Zagreb, Osijek und Varaždin? Zweitens, welche Funktion hat das Theater bei der Stiftung kollektiver Identitäten übernommen? Drittens, welchen Stellenwert hat das Theater als Kulturinstitution bei der Entstehung der institutionellen Kulturpolitik in Zagreb, Varaždin und Osijek gewonnen?

Im Unterschied zu Osijek und Varaždin, wo das deutschsprachige Theater bis ins ausgehende 19. Jahrhundert eine Monopolstellung genoss, waren in Zagreb bereits in den 1840er-Jahren die Bemühungen um die Etablierung des kroatischen Berufstheaters stark ausgeprägt. Der Ruf nach der Institutionalisierung der Nationalkultur war in Zagreb eine direkte Reaktion auf die steigenden Nationalgefühle, die sowohl im Vormärz als auch nach dem Fall des Neoabsolutismus in der Hauptstadt des Landes wesentlich stärker ausgeprägt waren als in Osijek, wo die deutsche Ethnie mit Abstand die größte Bevölkerungsgruppe darstellte. Die Herausbildung des kroatischen Berufstheaters gefährdete allerdings nicht den Stellenwert des deutschsprachigen. Die weiterhin präsenten Mehrfachidentitäten sowie die professionelle Aufführungspraxis sicherten dem deutschsprachigen Theater das Publikum. Auch die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen, die 1860 erfolgte, war nicht ein Ergebnis der neuen kulturellen Identitäten und Bedürfnisse, sondern eine direkte Reaktion auf politische Verhältnisse.

Nach dem Zusammenbruch des Neoabsolutismus 1860 kam es zur Bildung einer neuen Nationalismuswelle, die die repräsentative Funktion des Theaters zum vollen Ausdruck brachte. Wie es Ernest Gellner treffend formulierte, der Nationalismus arbeitete daran, nationale Kulturen zu protegiere und sie zu Leitkulturen zu erheben. Das politische Ideal einer homogenen Nationalkultur und die weiterhin lebendige Multikulturalität waren unvereinbar. Vor diesem ideologischen Hintergrund musste das deutschsprachige Theater in Zagreb 1860 „gehen“. Wie groß die Angst der Politik- und der Kulturmacher vor dem deutschen Theater war und blieb, zeigt auch das Verbot sämtlicher deutschsprachiger Vorstellungen und Gastspiele, welches in Zagreb über sechzig Jahre lang – bis in die 1920er-Jahre – in Kraft geblieben ist. Es war der politische Geist der Stunde und der Sieg der nationalistischen Ideologie, die die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen in Zagreb 1860 herbeigeführt haben.

Ganz anderes als in Zagreb übten die politischen Transformationen von 1848 und 1860 in Osijek und Varaždin keinen Einfluss auf den Stellenwert des deutschsprachigen Theaters aus. Die 1866 in Osijek und 1873 in Varaždin erbauten Stadttheater blie-

ben bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die Tempel der deutschen Muse. Die Politisierung der Kunst bzw. die institutionelle Protektion der Nationalkultur setzte hier wesentlich später ein als in Zagreb. Bis in die 1880er-Jahre blieb der soziale Stellenwert des deutschsprachigen Theaters unumstritten und erst in dieser Zeit kamen die ersten institutionellen Versuche zustande, die Etablierung der Nationalkultur in Osijek und Varaždin zu fördern. Anders als in Zagreb gab es in Osijek und Varaždin nie Demonstrationen gegen das deutschsprachige Theater. Die Forderung nach der Einstellung deutschsprachiger Vorstellungen ging in beiden Städten nicht auf das Publikum zurück. Dass deutschsprachige Theater stellte in Osijek bis 1907 den Mittelpunkt des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens dar. Ausgerechnet seine letzte Spielzeit zählte zu den erfolgreichsten in der Osijeker Theatergeschichte.

Auch in Varaždin war die Reduzierung der sechsmonatigen deutschsprachigen Winterspielzeit auf kurze Operetten-Gastspiele kein Ergebnis des Publikumsschwundes, sondern eine politische Entscheidung. Die starke Verbreitung des nationalen Bewusstseins minderte in Osijek und Varaždin nicht das Bedürfnis nach deutschsprachigen Vorstellungen. Deutschsprachiges Theater erfüllte in beiden Städten noch am Beginn des 20. Jahrhunderts wichtige soziale, unterhaltende und ästhetische Funktionen. Man denke nur an die deutschsprachige Operette, die nach wie vor ihre Magnetwirkung nicht einbüßte. Mit anderen Worten, die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen in Osijek und Varaždin war nicht ein Ergebnis des Publikumsschwundes, sondern sie war ein Ergebnis organisierter Tätigkeit kultureller Vereine und politischer Körperschaften, deren Mission darin bestand, die Nationalkultur zur Leitkultur zu erheben. Man darf schlussfolgern, dass es nicht die Verbreitung des Nationalbewusstseins war, die den Stellenwert der deutschen Kultur in Osijek und Varaždin veränderte, sondern in erster Linie die Politisierung der Kultur, sowie die Hierarchiebildung und Differenzsetzung zwischen dem *eigenen* und *fremden* Kulturgut.

Die Fallstudie Osijek und Varaždin veranschaulichen in paradigmatischer Weise, dass mit der Etablierung des kroatischen Theaters das Bedürfnis nach deutschsprachigen Vorstellungen in beiden Städten nicht sank. Ganz im Gegensatz, die starke agitatorische Note, die für die Anfänge des professionellen kroatischen Theaters charakteristisch war, stärkte im Publikum den Wunsch nach unterhaltenden und ästhetischen Funktionen der Kunst, die im deutschsprachigen Theater tonangebend waren. Die kulturelle Homogenisierung der Nation, die im Nationaltheater eine ihrer eminentesten Bühnen hätte finden sollen, erwies sich als problematisch. Auf die Instrumentalisierung des Nationaltheaters für politische Zwecke – hier möchte ich noch einmal auf das Theater als Sprachschule und Pflegestätte der kollektiven Erinnerung hinweisen – mussten die Ästhetisierung und Unterhaltung folgen. Nur auf diese Weise war die Dominanz der deutschen Kultur zu brechen.

Die in den drei Fallstudien durchgeführten Recherchen zeigen, dass die Anfänge der institutionellen Kulturpolitik in Kroatien im Zeichen des Theaters standen. Dass ausgerechnet das Theater in allen drei behandelten Städten die erste institutionell geför-

derte Kulturinstitution darstellte, zeugte von seinem außerordentlichen sozialen Stellenwert. Städtische Fördergelder erhielten die Theaterunternehmer ab 1852 in Zagreb, ab 1873 in Varaždin und ab 1893 auch in Osijek (vgl. Kapitel 2.2.2, 3.2, 4.5). Auch die Verstaatlichung des Stadttheaters in Zagreb 1851 sowie das Erbauen des monumentalen Stadttheaters in Varaždin 1873 stellten klare Signale der institutionellen Kulturpolitik dar. Was dabei besonders auffällt, ist ihre zweifache Ausrichtung. In der ersten Phase ging es um öffentliche Fördergelder, die sich an alle Theatergesellschaften unabhängig von ihrer Aufführungssprache richteten. In dieser Phase waren die sozialen, ästhetischen und finanziellen Interessen für die Arbeit der Kulturpolitik ausschlaggebend. Im Unterschied dazu kam es in der zweiten Phase zur Protektion der Nationalkultur, die mit einer Politisierung der Kulturpolitik einherging. Davon zeugen die Verstaatlichung des Theaters in Zagreb 1851, die Einstellung der deutschsprachigen Vorstellungen 1860 und ihr Verbot bis in die 1920er-Jahre. Auch der mehrfache Entzug der Konzessionsvergabe für deutschsprachige Theatergesellschaften in Varaždin genauso wie der Beschluss des Osijeker Stadtmagistrats über abwechselnde deutsch-kroatische Spielzeiten liefern weitere Beispiele für eine neue Kulturpolitik, die die Protektion der Nationalkultur zu ihrer Devise erklärt.

Abschließend ist zu sagen, dass die Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Kroatien ein Politikum ersten Ranges geworden ist. Auch wenn diese Entwicklung zu verschiedenen Zeitpunkten einsetzte und die deutschsprachigen Vorstellungen in Zagreb bereits 1860 eingestellt wurden, während sie in Varaždin und Osijek bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein die zentrale Kulturinstitution darstellten, war die „Nationalisierung“ des öffentlichen Lebens ein unaufhaltsamer Prozess. Die Entwicklungsphasen der Theaterpolitik in Zagreb, Varaždin und Osijek illustrieren den engen Zusammenhang zwischen der Entstehung des modernen nationalen Staates und der Entstehung staatlich protegierter nationaler Kulturinstitutionen. Der nationale Staat war, um mich noch einmal auf Gellner zu berufen, eine neue Art gesellschaftlicher Organisation. Zu seinen primären Zielen gehörte es, aus den heterogenen sprachlichen, kulturellen, ethnischen, territorialen und sozialen Gemeinschaften eine Nation zu erschaffen. Eine gemeinsame Kultur als entscheidendes Bindeglied in der Entstehung der Nation spielte in Kroatien eine Schlüsselrolle. Das Theater als „Bollwerk“ der Nationalkultur gewann in diesem Prozess eine außerordentliche Bedeutung. Davon zeugt die Gründung der ersten Nationaltheater –1860/1861 in Zagreb und 1907 in Osijek. Beide Theater stellen die ersten staatlich protegierten und finanzierten kroatischen Kulturinstitutionen dar. Somit gewann das Zagreber Nationaltheater sogar Vorrang vor einer weiteren repräsentativen Kulturinstitution. Es geht um das Nationalmuseum, das in Zagreb bereits 1846 gegründet worden war, aber erst 1866 zum Landesinstitut erkorren wurde und somit auch unter den finanziellen Schutz des Staates gelangte.

Letztlich möchte ich die Aufmerksamkeit noch einmal auf den engen Zusammenhang zwischen dem Nationalismus und der Veränderung der kollektiven Identitäten richten. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer stärker ausgeprägten

und im Ersten Weltkrieg gipfelnden nationalistischen Tendenzen schrieben nicht nur die territoriale Karte Europas neu, sondern veränderten auch ihre sprachliche, kulturelle und ethnische Landschaft. Die multiethnischen und multikulturellen Gemeinschaften, die für das alte Europa so konstitutiv waren und Europa ausmachten, gingen zugunsten nationaler Homogenisierungsprozesse verloren. Zwei- oder mehrsprachig aufzuwachsen und mehrere Kulturen als Teil der eigenen Identität zu betrachten, war keine Selbstverständlichkeit mehr.

Der zeitgenössische Aufstieg der Multikulturalität und Multiethnizität in Europa, der einerseits mit den Arbeitsmigrationen und andererseits mit den globalen Krisenmigrationen zusammenhängt, ist somit nichts Neues. Ganz im Gegensatz, die Multikulturalität und Multiethnizität stellen essenzielle Bestandteile europäischer Geschichte dar und zugleich auch ihre häufig vergessene historische Identität. In diesem Sinne möchte ich mit der vorliegenden Untersuchung auch einen kleinen Beitrag zur „Pflege“ der kollektiven Erinnerung leisten.

Anhang

Spielplanrekonstruktion

Die folgende Rekonstruktion des Spielplans der deutschsprachigen Theatergesellschaften in Osijek und Varaždin umfasst nur einen kleinen Zeitrahmen, der in dieser Studie im Fokus des Forschungsinteresses steht. Eine umfangreichere Spielplanrekonstruktion, die sowohl wesentlich längere Zeitabschnitte als auch Informationen über die Zusammensetzung der Ensembles und einzelne Inszenierungsdaten enthält, wird auf digitalen Datenträgern im Institut für Geschichte des kroatischen Theaters in Zagreb (Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste) aufbewahrt.

Die hier veröffentlichte Rekonstruktion basiert auf Daten, die aus der Tages- und Wochenpresse, Theaterzetteln, Theater-Journalen (Souffleur-Büchern), Archivquellen und Fachliteratur gewonnen und gesammelt wurden. Eine vollständige Spielplanrekonstruktion ist aufgrund der unvollständigen Quellenlage nicht möglich und wird hier nicht angestrebt. Stattdessen soll die vorliegende Rekonstruktion einen Einblick in die Spielplanpolitik und -Spielplanästhetik ermöglichen und somit Antworten auf Fragen wie Dauer der Spielzeit, Spieltage, beliebte Theatergattungen und Autoren gewähren.

I. Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Osijek

Theater in der Oberstadt (1896–1907)

1896/1897 Direktor Franz Schlesinger

- 26.09.1896 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld. [Erstaufführung]
[Spielzeit-Eröffnung]
- 27.09.1896 Der Nazi. Große Posse mit Gesang in 5 Bildern von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 29.09.1896 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
- 01.10.1896 Gräfin Fritzi. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal.
- 03.10.1896 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
- 04.10.1896 Tata-Toto. Vaudeville in 3 Akten von Paul Bilhaud und Albert Barré. Musik von Antoine Banès.
- 06.10.1896 Wohltätige Frauen. Lustspiel in 4 Akten von Adolph L'Arronge.
- 07.10.1896 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich von Flotow.
Libretto von Friedrich Wilhelm Riese. Gastsängerin: Marie Cermak vom Landestheater in Linz.
- 08.10.1896 Tata-Toto. Vaudeville in 3 Akten von Paul Bilhaud und Albert Barré. Musik von Antoine Banès.
- 10.10.1896 Ein pietätloser Mensch. Drama in 1 Akt von Julius Schaumberger.
- 11.10.1896 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich von Flotow.
Libretto von Friedrich Wilhelm Riese.
- 13.10.1896 Wetterrennen. Schwank in 3 Akten von Victor Leon u. H. V. Waldberg.
- 10.10.1896 Im Pavillon. Vaudeville von Toché und Blum.
- 15.10.1896 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
- 17.10.1896 Eva. Schauspiel in 5 Akten von Richard Voß.
- 18.10.1896 Der Verschwender. Zauberspiel mit Gesang in 3 Aufzügen von Ferdinand Raimund.

- 20.10.1896 Die Nürnberger Puppe. Komische Oper in 1 Akt von Adolphe Adam. Libretto von Adolphe Leuven und Arthur de Beuplan. [Erstaufführung] [Hierauf:] Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga.
- 21.10.1896 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 22.10.1896 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré. Gastsänger: Heldentenor Otto Krichner vom Hoftheater Mannheim.
- 23.10.1896 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 24.10.1896 Die Nürnberger Puppe. Komische Oper in 1 Akt von Adolphe Adam. Libretto von Adolphe Leuven und Arthur de Beuplan. [Hierauf:] Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga.
- 25.10.1896 Die officielle Frau. Komödie in 5 Akten von Hans Olden.
- 27.10.1896 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare. Gastsänger: Heldentenor Otto Krichner vom Hoftheater Mannheim.
- 28.10.1896 Halali. Lustspiel in 4 Akten von Richard Skovronnek.
- 29.10.1896 Tata-Toto. Vaudeville in 3 Akten von Paul Bilhaud und Albert Barré. Musik von Antoine Banès.
- 31.10.1896 Der Bajazzo. Dramatische Oper in 2 Akten und 1 Prolog. Musik und Libretto von Ruggero Leoncavallo. [Erstaufführung]
- 01.11.1896 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach [Nachmittagsvorstellung].
- 01.11.1869 Der Bajazzo. Dramatische Oper in 2 Akten und 1 Prolog. Musik und Libretto von Ruggero Leoncavallo.
- 03.11.1896 Der Unterstaatssekretär. Lustspiel in 4 Akten von Adolf Wilbrandt. [Erstaufführung]
- 04.11.1896 Der ledige Hof. Volkstück in 4 Akten von Ludwig Anzengruber. [Erstaufführung]
- 05.11.1896 Im Pavillon. Vaudeville von Toché und Blum. [Hierauf:] Die Vereinskchwester. Posse mit Gesang in 1 Aufzug von Anton Langer. Musik von Karl Millöcker. [Hierauf:] Der Bajazzo. Dramatische Oper in 2 Akten und einem Prolog. Musik und Libretto von Ruggero Leoncavallo.
- 07.11.1896 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind.
- 08.11.1896 Der Mann im Monde. Große Posse mit Gesang in 5 Bildern von Eduard Jacobson. Musik von G. Michaelis. [Erstaufführung]
- 10.11.1896 Untreu. Lustspiel von Roberto Bracco. [Erstaufführung] [Hierauf:] Flotte Bursche. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Joseph Braun.
- 11.11.1896 Die officielle Frau. Sensations-Schauspiel in 5 Akten nach der Novelle des Col. Savage von Hans Olden.
- 12.11.1896 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind.
- 14.11.1896 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet.
- 15.11.1896 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 17.11.1896 Das Schoßkind. Lustspiel in 3 Akten von Bruno Köhler. [Erstaufführung]
- 18.11.1896 Ahnfrau. Drama von Franz Grillparzer. [Volkstümliche Vorstellung zu halben Preisen am Nachmittag].
- 19.11.1896 Linda di Chamounix. Große Oper [Melodramma] in 3 Akten von Gaetano Donizetti. Libretto von Gaetano Rossi.
- 21.11.1896 Die Journalisten. Lustspiel in 4 Akten von Gustav Freytag.
- 22.11.1896 Eine mit Talent. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen [?] von F. Maierfeld und Alois Berla. Musik von Louis Roth.
- 24.11.1896 Untreu. Lustspiel in 1 Akt nach Roberto Bracco von Otto Eisenschütz. [Hierauf:] Die Vereinskchwester. Posse in 1 Akt von Anton Langer. Musik vom Kapellmeister Johann Brandl.
- 25.11.1896 Madame Sans-Gêne. Komödie in 4 Akten von Victorien Sardou und Émile Moreau.
- 26.11.1896 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 28.11.1896 Jugend. Drama in 3 Aufzügen von Max Halbe. [Uraufführung in der ungarischen Reichshälfte].
- 29.11.1896 Der verwunschene Prinz. Zauberspiel von Adolf Bäuerle. [Nachmittagsvorstellung für Kinder] [Hierauf:] Der Herrgottschnitzer von Ammergau. Volksstück von Ludwig Ganghofer und Hans Neuert.
- 01.12.1896 Wenn Frauen reden. Lustspiel in 1 Akt. [Hierauf:] Pagliacci [Der Bajazzo]. Dramatische Oper in 2 Akten und 1 Prolog. Musik und Libretto von Ruggero Leoncavallo.
- 02.12.1896 Die Hochzeit von Valeni. Schauspiel in 4 Akten von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner.
- 03.12.1896 Linda di Chamounix. Große Oper [Melodramma] in 3 Akten von Gaetano Donizetti. Libretto von Gaetano Rossi.
- 05.12.1896 Dorf und Stadt. Schauspiel in 2 Abteilungen und 5 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer. [Nachmittagsvorstellung zum halben Preise]
- 06.12.1896 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 08.12.1896 O, Sie Schlimmer. Posse mit Gesang von Otto Bender. Musik von Karl Kleiber.
- 10.12.1896 Cyprienne. Lustspiel in 3 Akten von Victorien Sardou.
- 12.12.1896 Gebildete Menschen. Volksstück in 3 Aufzügen von Victor Léon.
- 13.12.1896 Die verkaufte Braut. Oper in 3 Akten von Bedřich Smetana. Libretto von Karel Sabina. [Erstaufführung]
- 15.12.1896 Liebelei. Schauspiel in 3 Akten von Arthur Schnitzler. [Erstaufführung]

- 16.12.1896 Robert und Bertram od. Die lustigen Vagabunden. Posse mit Gesang und Tanz in 4 Abteilungen von Gustav Raeder.
- 17.12.1896 Die verkaufte Braut. Oper in 3 Akten von Bedřich Smetana. Libretto von Karel Sabina.
- 19.12.1896 Hanneles Himmelfahrt. Drama in 2 Akten von Gerhard Hauptmann. [Einsatz des Drumond'schen Kalklichtapparats]
- 20.12.1896 Goldene Herzen. Volksstück in 4 Akten von C. Karlews.
- 22.12.1896 Eine leichte Person. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 7 Bildern von Anton Bittner.
- 25.12.1896 Noth kennt kein Gebot. Volksstück von Rudolf Christof Jenny.
- 26.12.1896 Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie mit Gesang in 3 Akten von Ludwig Anzengruber.
- 27.12.1896 Der Stabstrompeter. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Wilhelm Mannstädt und Karl Lindau. Musik von Hans Krenn und Franz Voith.
- 29.12.1896 Raub der Sabinerinnen. Schwank in 4 Akten von Franz und Paul Schönthan. Musik von Franz Roth.
- 30.12.1896 Das Nachtlager zu Granada. Romantische Oper in 2 Aufzügen von Conradin Kreuzer. Libretto von Karl Johann Braun Ritter von Braunthal, nach einer Bearbeitung des gleichnamigen Schauspiels von Johann Friedrich Kind. [Hierauf:] Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz von Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg.
- 01.01.1897 Der böse Geist Lumpacivagabundus od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy. [Hierauf:] Großes Konzert des gesamten Opernpersonales. [Jubiläumsvorstellung zur Feier des 30-jährigen Bestandes des Osijeker Theaters]
- 02.01.1897 Auf der Höhe. Ein Stück von Ludwig Ganghofer. [Hierauf:] Die verkaufte Braut. Oper in 3 Akten von Bedřich Smetana. Libretto von Karel Sabina.
- 03.01.1897 Auf der Höhe. Ein Stück von Ludwig Ganghofer.
- 05.01.1897 Die kleine Mama. Lustspiel nach dem Französischen des Heri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 06.01.1897 Wo ist denn das Kind. Posse von Anton Langer.
- 07.01.1897 Die relegierten Studenten. Lustspiel in 4 Akten von Roderich Benedix.
- 09.01.1897 Die offizielle Frau. Sensations-Schauspiel in 5 Akten nach der Novelle des Col. Savage von Hans Olden.
- 10.01.1897 Aschenbrödel od. Das gläserne Pantoffel. Großes phantastisches Zaubermärchen in 6 Bildern von Carl Görner. [Kindervorstellung am Nachmittag zum halben Preis]
- 10.01.1897 Im Pavillon. Vaudeville von Toché und Blum. [Hierauf:] Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz von Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg.
- 12.01.1897 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld. [Erstaufführung]
- 13.01.1897 Ernani. Oper in 4 Akten und 5 Bildern von Giuseppe Verdi. Libretto von Francesco Maria Piave.
- 14.01.1897 Die Ehre. Drama in 4 Aufzügen von Hermann Sudermann. Gastschauspieler: Max Löwenfeld vom Lessingtheater in Berlin.
- 16.01.1897 Montjoye, der Mann von Eisen. Pariser Lebensbild in 5 Aufzügen von Octave Feuillet. Gastschauspieler: Max Löwenfeld vom Lessingtheater in Berlin.
- 17.01.1897 Die beiden Klingsberg. Lustspiel in 4 Akten von August Kotzebue. Gastschauspieler: Max Löwenfeld.
- 18.01.1897 Die Tochter des Herrn Fabricius. Schauspiel in 3 Aufzügen von Adolf Wilbrandt. Gastschauspieler: Max Löwenfeld.
- 19.01.1897 Der Kaufmann von Venedig. Lustspiel in 4 Akten von William Shakespeare. Gastschauspieler: Max Löwenfeld.
- 20.01.1897 Die Tochter des Herrn Fabricius. Schauspiel in 3 Aufzügen von Adolf Wilbrandt. Gastschauspieler: Max Löwenfeld.
- 21.1.1897 Mam'zelle Nitouche. Vaudeville-Operette von Hervé [Florimond Ronger]. Libretto von Henri Meilhac und Albert Millaud.
- 24.1.1897 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 25.01.1897 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 26.01.1897 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 27.01.1897 Waldmeister. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Gustav Davis.
- 28.01.1897 Bocksprünge. Schwank in 3 Akten von Paul Hirschberger und Carl Kraatz.
- 30.01.1897 Waldmeister. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Gustav Davis.
- 01.02.1897 Madame Sans-Gêne. Komödie in 4 Akten von Victorien Sardou und Émile Moreau. [Nachmittagsvorstellung zu halben Preisen]
- 01.02.1897 Das Mädchen aus der Feenwelt od. Der Bauer als Millionär. Komisches Zaubermärchen mit Gesang in 3 Akten und einem Vorspiel von Ferdinand Raimund.
- 02.02.1897 Der letzte Kreuzer. Posse in 4 Bildern von Vincenz Chiavacci. [Erstaufführung]
- 03.02.1897 Bocksprünge. Schwank in 3 Akten von Paul Hirschberger und Carl Kraatz.
- 06.02.1897 Der Herr Ministerialdirektor. Lustspiel in 3 Akten von Alexander Bisson und Ferdiand Carré.

- 07.02.1897 Rotkäppchen. Märchen mit Gesang und Tanz. Nach dem gleichnamigen Märchen frei bearbeitet von Carl Görner. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zu halben Preisen]
- 07.02.1897 Mam'zelle Nitouche. Vaudeville-Operette von Hervé [Florimond Ronger]. Libretto von Henri Meilhac und Albert Millaud.
- 09.02.1897 Die verkaufte Braut. Oper in 3 Akten von Bedřich Smetana. Libretto von Karel Sabina.
- 10.02.1897 Der kleine Lord. Lebensbild in 4 Akten von Hodgson Burrett. [Erstaufführung]
- 11.02.1897 Waldmeister. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Gustav Davis.
- 13.02.1897 Eine tolle Nacht. Ausstattungssposse mit Gesang und Tanz von Julius Freund. [Erstaufführung]
- 14.02.1897 Eine tolle Nacht. Ausstattungssposse mit Gesang und Tanz von Julius Freund.
- 15.02.1897 Eine tolle Nacht. Ausstattungssposse mit Gesang und Tanz von Julius Freund.
- 16.02.1897 Die Mütter. Schauspiel von Georg Hirschfeld. [Erstaufführung]
- 17.02.1897 Eine tolle Nacht. Ausstattungssposse mit Gesang und Tanz von Julius Freund.
- 18.02.1897 's Nullerl. Volksstück mit Gesang in 5 Aufzügen von Carl Morré.
- 20.02.1897 Miß Helyett. Vaudeville von Maxime Boucheron. Musik von Edmond Audran. [Erstaufführung]
- 23.02.1897 Kean od. Leidenschaft und Genie. Schauspiel in 5 Akten nach dem Französischen des Alexandre Dumas. Gastschauspieler: deutsch-englischer Tragöde Maurice Morisson.
- 24.02.1897 Fromont Junior und Risler Senior. Pariser Sittenbild in 5 Aufzügen von Alphonse Daudet und Adolphe Belot. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 25.02.1897 Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in 5 Akten von William Shakespeare. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 27.02.1897 Uriel Acosta. Trauerspiel in 4 Akten von Karl Gutzkow. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 28.02.1897 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 03.03.1897 Richard III. Drama von William Shakespeare. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 04.03.1897 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
- 06.03.1897 Niobe. Lustspiel in 3 Akten von Edward und Harry Paulton.
- 07.03.1897 Schneewittchen und die sieben Zwerge. Ein Märchen in 5 Bildern. [Nachmittagsvorstellung zum halben Preis]
- 07.03.1897 Ein kecker Schnabel. Posse mit Gesang von Bernhard Buchbinder. [Hierauf:] Ein kecker Schnabel. Posse mit Gesang von Bernhard Buchbinder.
- 08.03.1897 Für's Buckelkraxn'tragn [sic]. Ländliches Genrebild mit Gesang in 1 Akt von Carl Moreé.
- 09.03.1897 Schneewittchen und die sieben Zwerge. Ein Märchen in 5 Bildern. [Nachmittagsvorstellung zum halben Preis]
- 09.03.1897 Othello, der Mohr von Venedig. Tragödie in 5 Akten von William Shakespeare. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 10.03.1897 Sie ist wahnsinnig. Drama in 2 Akten nach dem Französischen des Melesville von Louis Angely[?]. Gastschauspieler: Maurice Morisson.
- 11.03.1897 Lucrezia Borgia. Oper in 2 Akten von Gaetano Donizetti. Libretto von Felice Romani.
- 13.03.1897 Die Verliebten. Komödie in 5 Akten von Maurice Donna. Regie: Robert Innfelder.
- 14.03.1897 Der kleine Mann. Schauspiel in 4 Akten von C. Karlweis. Regie: Ernst Mahr.
- 15.03.1897 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld. [5. Abendvorstellung zu halben Preisen]. Regisseur: Robert Innfelder.
- 16.03.1897 Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga.
- 17.03.1897 Die Verliebten. Komödie in 5 Akten von Maurice Donna. Regie: Robert Innfelder.
- 18.03.1897 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. [Hierauf:] Glück im Winkel. Schauspiel in 3 Akten von Hermann Sudermann.
- 20.3.1897 Wilhelm Tell. Grand opéra in 4 Akten von Gioachino Rossini. Libretto von Étienne de Jouy und Hippolyte Bis nach dem Schauspiel von Friedrich Schiller.
- 21.03.1897 Trilby. Schauspiel in 4 Akten nach Georges Du Maurier von Paul Potter.
- 23.03.1897 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 24.03.1897 Frou-Frou. Pariser Sittenbild in 5 Aufzügen von Henri Meilhac und Jacques Halévy.
- 25.03.1897 Der Glückselige. Posse mit Gesang von Carl Morré.
- 27.03.1897 Trilby. Schauspiel in 4 Akten nach Georges Du Maurier von Paul Potter.
- 28.03.1897 Dornröschen. Nach dem gleichnamigen Märchen frei bearbeitet von Carl Görner. [Letzte Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis]
- 28.03.1897 Ein armes Mädcl. Posse mit Gesang in 3 Akten u. 6 Bildern von Leopold Krenn u. Carl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 29.03.1897 Andrea. Komödie in 4 Akten und 6 Bildern von Victorien Sardou. Gastschauspielerin: Heroine des Wiener Volkstheaters Frieda Lanius.
- 30.03.1897 Sappho. Tragödie in 5 Aufzügen von Franz Grillparzer. Gastschauspielerin: Frieda Lanius.

- 31.03.1897 Fedora. Drama in 4 Akten von Victorien Sardou. Gastschauspielerin: Frieda Lanius.
 01.04.1897 Marianne, das Weib aus dem Volke. Gemälde aus dem Volksleben in 5 Akten von Adolphe Dennery und P. Mallian. Gastschauspielerin: Frieda Lanius.
 03.04.1897 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
 04.04.1897 Das grobe Hemd. Volksstück in 4 Akten von C. Karlweis. [Am 6.4. und 7.4. gastiert die Theatergesellschaft in Vukovar]
 10.04.1897 Der Meineidbauer. Volkstück mit Gesang in 3 Akten von Ludwig Anzengruber. Abschiedsvorstellung des Direktors Franz Schlesinger. [Volkstümliche Vorstellung zu halben Preisen]
 11.04.1897 Der Heirathsschwindler. Posse mit Gesang in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. [Letzte Vorstellung der Spielzeit]

März-April 1898 Direktor Franz Schlesinger

- 02.03.1898 Hans Hückebein. Schwank in 3 Akten von Oskar Blumenthal u. Gustav Kadelburg.
 03.03.1898 Ein Tropfen Gift. Schauspiel in 4 Akten von Oskar Blumenthal.
 05.03.1898 Die versunkene Glocke. Märchendrama von Gerhard Hauptmann. [Erstaufführung]
 06.03.1898 Hans Hückebein. Schwank in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
 07.03.1898 Jugendfreunde. Lustspiel in 4 Akten von Ludwig Fulda. [Erstaufführung]
 10.03.1898 Heimat. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann.
 12.03.1898 Logenbrüder. Lustspiel in 3 Akten von Karl Lauf und Kurt Kratz. [Erstaufführung]
 13.03.1898 Der G'wissenswurm. Volksstück mit Gesang und Tanz von Ludwig Anzengruber.
 14.03.1898 Hans Hückebein. Schwank in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg. [Erste volkstümliche Vorstellung zum halben Preis]
 15.03.1898 Das grobe Hemd. Volksstück in 4 Akten von C. Karlweis. Volksstück in 4 Akten.
 16.03.1898 In Behandlung. Komödie in 3 Akten von Max Dreyer. [Erstaufführung]
 17.03.1898 Im Pavillon. Vaudeville von Toché und Blum. [Hierauf:] Der Kopist. Schauspiel in 1 Akt von Henri Meilhac. [Erstaufführung]
 19.03.1898 Das Opferlamm. Schwank in 3 Akten von Oskar Walter und Leo Stein. [Erstaufführung]
 20.03.1898 Hasemann's Töchter. Volksstück in 4 Akten von Adolph L'Arronge.
 22.03.1898 Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Anzengruber. [Gespielt als Ersatz für die von der Zensur verbotene Erstaufführung des Stücks Das neue Ghetto von Theodor Herzl]
 23.03.1898 Jugendfreunde. Lustspiel in 4 Akten von Ludwig Fulda.
 25.03.1898 Einäuglein, Zweiäuglein, Dreiäuglein. Kindermärchen mit Gesang und Tanz von Carl Görner. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis]
 25.03.1898 Glücksnarren. Volksstück in 4 Akten von Karl Costa. Musik von Max Weinzierl.
 27.03.1898 Die Familie Schneck. Große Gesangsposse von Carl Moree.
 29.03.1898 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
 30.03.1898 Der Liquidator. Schwank in 4 Akten von Gustav Triesch. [Erstaufführung].
 31.03.1898 Der Jourfix. Lustspiel in 4 Akten von Hugo Lubliner.
 02.04.1898 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 03.04.1898 Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 04.04.1898 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet.
 05.04.1898 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 06.04.1898 Morituri. Drei Einakter von Hermann Sudermann. [Erstaufführung]
 10.04.1898 Die falsche Pepi. Originalposse mit Gesang und Tanz in 3 Akten von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik vom Kapellmeister Argauer. [Erstaufführung] [Wohltätige Vorstellung zugunsten der Notleidenden in Slavonien.]
 11.04.1898 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
 13.04.1898 Der Wunderknabe. Operette in 3 Akten von Eugen Taund. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Erstaufführung]
 14.04.1898 Die Räuber. Ein Schauspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller.
 15.04.1898 Bruder Martin. Volksstück von Karl Costa. Musik von Max Weinzierl.
 16.04.1898 Der Wunderknabe. Operette in 3 Akten von Eugen Taund. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
 17.04.1898 Königin Tausendschön und Prinzessin Häßlich. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis]
 17.04.1898 Der Wunderknabe. Operette in 3 Akten von Eugen Taund. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
 19.04.1898 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten und einem Vorspiel von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.

- 20.04.1898 Eine vollkommene Frau. Schwank in 1 Akt von Carl Görlitz. [Hierauf:] Konzert der Sängerin Aurelie Révy vom Budapester Volkstheater. [Hierauf:] Eine ruhige Partie. Einakter.
- 21.04.1898 Heißes Blut. Posse mit Gesang in 7 Bildern von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 22.04.1898 Die kleinen Schäfchen. Operette in 2 Akten von Louis Varney. Libretto von Armand Liorat.
- 22.04.1898 Salon Pitzelberger. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Saint-Remy, Ernest Lépine, Hector Crémieux und Ludovic Halévy.
- 23.04.1898 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer. Gastsängerin: Aurelie Révy vom Budapester Volkstheater.
- 24.04.1898 Die kleinen Schäfchen. Operette in 2 Akten von Louis Varney. Libretto von Armand Liorat. [Hierauf:] Salon Pitzelberger. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Saint-Remy, Ernest Lépine, Hector Crémieux und Ludovic Halévy.
- 26.04.1898 Die Blumen-Mary. Operette von Karl Weinberger. Libretto von Alexander Landsberg und Leo Stein.
- 27.04.1898 Die kleinen Schäfchen. Operette in 2 Akten von Louis Varney. Libretto von Armand Liorat. [Hierauf:] Salon Pitzelberger. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Saint-Remy, Ernest Lépine, Hector Crémieux und Ludovic Halévy.
- 28.04.1898 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 30.04.1898 Das letzte Ghetto. Schauspiel in 4 Akten von Theodor Herzl.
- 01.05.1898 Der Gimpel. Posse mit Gesang von Rudolf Kneisel und Hermann Hirschel. Musik von Fritz Krause.
- 03.05.1898 Wohlthäter der Menschheit. Schauspiel in 3 Akten von Felix Philipp.
- 04.05.1898 Pension Schölller. Lustspiel in 3 Akten von Carl Laufs nach einer Idee von Wilhelm Jacoby. [Letzte Vorstellung der Spielzeit, zum halben Preis]

1898/1899 Direktor Anton Galotzy

- 01.10.1898 Der Evangelimann. Oper in 2 Akten. Musik und Libretto von Wilhelm Kienzl. [Erstaufführung] [Spielzeit-Eröffnung]
- 04.10.1898 Im Fegefeuer. Schwank in 3 Akten von Ernst Gettke und Alexander Engel. [Erstaufführung]
- 06.10.1898 Heimat. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann.
- 08.10.1898 Der Evangelimann. Oper in 2 Akten. Musik und Libretto von Wilhelm Kienzl.
- 09.10.1898 Hasemann's Töchter. Original-Volksstück mit Gesang in 4 Aufzügen von Adolph L'Arronge.
- 11.10.1898 's Katherl. Volksstück von Max Burckhard. [Erstaufführung]
- 12.10.1898 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
- 13.10.1898 Die Strohwitwe. Lustspiel in 3 Akten von Wilhelm Jacoby und Robert Misch. [Erstaufführung]
- 15.10.1898 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 16.10.1898 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Carl Görlitz. Musik von Carl Millöcker.
- 18.10.1898 Der Evangelimann. Oper in 2 Akten. Musik und Libretto von Wilhelm Kienzl.
- 19.10.1898 Die Bürgermeisterwahl. Eine ländliche Komödie in 4 Akten von Max Burckhardt. [Erstaufführung]
- 20.10.1898 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 22.10.1898 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet. Regie: Anton Galotzy.
- 23.10.1898 Mein Leopold. Volkstück in 3 Akten und 6 Bildern von Adolph L'Arronge.
- 24.10.1898 Kabale und Liebe. Bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller. [Erste volkstümliche Vorstellung zu ermäßigten Preisen]
- 25.10.1898 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
- 27.10.1898 Heimchen am Herd. Oper in 3 Abteilungen von Carl Goldmark. Libretto von Alfred Maria Willner. [Erstaufführung]
- 29.10.1898 Heimchen am Herd. Oper in 3 Abteilungen von Carl Goldmark. Libretto von Alfred Maria Willner.
- 30.10.1898 Der daumenlange Hans od. der Menschenfresser. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 30.10.1898 Die Gigerln von Wien. Lokalposse mit Gesang in 4 Akten von Josef Wimmer. Musik von Karl Kleiber.
- 01.11.1898 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 02.11.1898 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach.
- 03.11.1898 Heimchen am Herd. Oper in 3 Abteilungen von Carl Goldmark. Libretto von Alfred Maria Willner.
- 04.11.1898 Der Evangelimann. Oper in 2 Akten. Musik und Libretto von Wilhelm Kienzl.
- 05.11.1898 Die Ueberzähligten. Ein Stück aus dem Volksleben in 4 Akten von Richard Normann. [Erstaufführung]
- 06.11.1898 's Nullerl. Volksstück mit Gesang in 5 Aufzügen von Carl Morré.
- 08.11.1898 's Katherl. Volksstück von Max Burckhard.
- 09.11.1898 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz von Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.

- 10.11.1898 Zar und Zimmermann. Komische Oper in 3 Akten. Musik und Libretto von Albert Lortzing.
- 12.11.1898 Heimchen am Herd. Oper in 3 Abteilungen von Carl Goldmark. Libretto von Alfred Maria Willner.
- 13.11.1898 Der Struwpeter. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis]
- 13.11.1898 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 15.11.1898 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 17.11.1898 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 19.11.1898 Zar und Zimmermann. Komische Oper in 3 Akten. Musik und Libretto von Albert Lortzing.
- 20.11.1898 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer. [Hierauf:] Habas kan Türken g'sehn [sic]. Posse mit Gesang von Karl Costa [?]
- 22.11.1898 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 23.11.1898 Anonyme Briefe. Schwank [?] von Maurice Desvallières und Antony Mars. Regie: Herr Elemnberg. [Erstaufführung]
- 25.11.1898 Die Favoritin. Oper in 4 Akten von Gaetano Donizetti. Libretto von Alphonse Royer, Gustave Vaëz und Eugène Scribe.
- 27.11.1898 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 29.11.1898 Sappho. Tragödie in 5 Aufzügen von Franz Grillparzer. Gastschauspieler:in: die Tragödin Agathe Bärsescu.
- 30.11.1898 Deborah. Volksschauspiel in 4 Akten von Salomon Hermann Mosenthal. Gastschauspieler:in: Agathe Bärsescu.
- 01.12.1898 Des Meeres und der Liebe Wellen. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Franz Grillparzer. Gastschauspieler:in: Agathe Bärsescu.
- 02.12.1898 Die Huldigung der Völker. Inszeniert von Anton Galotzy. [Festvorstellung anlässlich des 50-jährigen Regierungs-Jubiläums Sr. Majestät des Kaisers und Königs Fanz Josef I] [Hierauf:] Die Zauberin am Stein. Volksdrama in 4 Aufzügen von Franz Reßl. Gastschauspieler:in: Agathe Bärsescu.
- 03.12.1898 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 04.12.1898 Anonyme Briefe. Schwank [?] von Maurice Desvallières und Antony Mars.
- 06.12.1898 Die Schildkröte. Schwank Léon Gandillot.
- 07.12.1898 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 11.12.1898 Hänsel und Gretel. Oper in 3 Akten von Engelbert Humperdinck. Libretto von Adelheid Wette geb. Humperdinck. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 11.12.1898 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Erstaufführung]
- 12.12.1898 Gastspiel des Wiener Komikers Ludwig Gottsleben.
- 13.12.1898 Der Zerrissene. Posse mit Gesang in 3 Akten von Johann Nestroy. Musik von Adolf Müller. [Hierauf:] Der gebildete Hausknecht. Posse mit Gesang in 1 Akt von David Kalisch, bearbeitet von Johan Nestroy. Gastschauspieler: Wiener Komiker Ludwig Gottsleben.
- 14.12.1898 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 15.12.1898 Uriel Acosta. Trauerspiel in 4 Akten von Karl Gutzkow.
- 17.12.1898 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 18.12.1898 Die sieben Schwaben. Volksoper in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Justin Bauer.
- 21.12.1898 Cyprienne. Lustspiel in 3 Akten von Victorien Sardou. Gastschauspieler:in: Lou Brion vom Hofburgtheater Wien.
- 22.12.1898 Frou-Frou. Pariser Sittenbild in 5 Aufzügen von Henri Meilhac und Jacques Halévy. Gastschauspieler:in: Lou Brion.
- 23.12.1898 Die Nixe. Lustspiel in 3 Aufzügen von Friedrich Gustav Triesch. Gastschauspieler:in: Lou Brion.
- 25.12.1898 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz von Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. [Wohltätige Vorstellung zugunsten des israelitischen und katholischen Frauenvereins]
- 26.12.1898 Der gestiefelte Kater. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis]
- 26.12.1898 Heißes Blut. Posse mit Gesang in 7 Bildern von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 27.12.1898 Die sieben Schwaben. Volksoper in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Justin Bauer.
- 28.12.1898 Die Pfarrersköchin. Lebensbild mit Gesang in 4 Akten von O. F. Berg.
- 29.12.1898 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
- 01.01.1899 Schneewittchen und die sieben Zwerge. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis].
- 01.01.1899 Der Stabstompeter. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Wilhelm Mannstädt und Karl Lindau [K. Gemperle]. Musik von Hans Krenn und Franz Voith.
- 03.01.1899 Die Schildkröte. Schwank von Léon Gandillot.

- 05.01.1899 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 06.01.1899 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
- 07.01.1899 Das liebe Ich. Volksstück mit Gesang in 3 Akten und einem Vorspiel. Nach Eugène Labiche und Édouard Martin von Karlweiß [?].
- 08.01.1899 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 10.01.1899 Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Anzengruber.
- 11.01.1899 Das liebe Ich. Volksstück mit Gesang in 3 Akten und 1 Vorspiel. Nach Eugène Labiche und Édouard Martin von Karlweiß [?].
- 12.01.1899 Die Jüdin. Grand opéra in 5 Akten von Jacques Fromental Halévy. Libretto von Eugène Scribe.
- 14.01.1899 Der Liquidator. Schwank in 4 Akten von Gustav Triesch.
- 18.01.1899 Leichtes Tuch! Posse mit Gesang in 5 Bildern von Theodor Taube [Theodor Herdlička].
- 17.01.1899 Zwei Welten. Schauspiel in 4 Akten von Marco Brociner.
- 19.01.1899 Die Großherzogin von Gerolstein. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 21.01.1899 Die Jüdin. Grand opéra in 5 Akten von Jacques Fromental Halévy. Libretto von Eugène Scribe.
- 22.01.1899 Ein Böhm in Amerika. Gesang-Burleske mit Tanz in 6 Bildern von Bruno Zappert. Musik von Ludwig Gothov-Grünecke.
- 23.01.1899 Die Kameliendame. Drama in 5 Akten von Alexandre Dumas. Gastschauspielerin: Frida Lanus vom Deutschen Volkstheater in Wien.
- 25.01.1899 Der Meineidbauer. Volksstück mit Gesang in 3 Akten von Ludwig Anzengruber. Gastschauspielerin: Frida Lanus.
- 26.01.1899 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld. Gastschauspielerin: Frida Lanus.
- 27.01.1899 Die Hochzeit von Valeni. Schauspiel in 4 Akten von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner. Gastschauspielerin: Frida Lanus.
- 28.01.1899 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare. Gastsängerin: Fanny Mora von der Wiener Hofoper.
- 29.01.1899 Ein Böhm in Amerika. Gesang-Burleske mit Tanz in 6 Bildern von Bruno Zappert. Musik von Ludwig Gothov-Grünecke. [Nachmittagsvorstellung zu halben Preisen]
- 29.01.1899 Die Großherzogin von Gerolstein. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 30.01.1899 Heimchen am Herd. Oper in 3 Abteilungen von Carl Goldmark. Libretto von Alfred Maria Willner. Gastsängerin: Fanny Mora.
- 31.01.1899 Die Jüdin. Grand opéra in 5 Akten von Jacques Fromental Halévy. Libretto von Eugène Scribe. Gastsängerin: Fanny Mora.
- 01.02.1899 Die Jüdin. Grand opéra in 5 Akten von Jacques Fromental Halévy. Libretto von Eugène Scribe. Gastsängerin: Fanny Mora.
- 02.02.1899 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 03.02.1899 Die Karlsschülerin. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Libretto von Hugo Wittmann. [Erstaufführung]
- 07.02.1899 Das grobe Hemd. Volksstück in 4 Akten von C. Karlweis. Gastschauspieler: Anton Weidinger vom Wiener Volkstheater.
- 08.02.1899 Die Karlsschülerin. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Libretto von Hugo Wittmann.
- 09.02.1899 Stahl und Stein. Volksstück von Ludwig Anzengruber. Gastschauspieler: Anton Weidinger.
- 11.02.1899 Die Unehrliehen. Schauspiel in 3 Akten von Gerolamo Rovetta [?]. Gastschauspieler: Anton Weidinger.
- 12.02.1899 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker. [Kinder- und Volksvorstellung zum halben Preis]
- O. Datum Der Graf von Monte Christo. Nach dem Roman von Alexandre Dumas. Gastschauspieler: Anton Weidinger.
- O. Datum Capitän Dreyfus.
- 18.02.1899 Raub der Sabinerinnen. Schwank in 4 Akten von Franz und Paul Schönthan. Musik von Franz Roth.
- 19.02.1899 Habn's kan Türken g'sehn? Posse mit Gesang von Karl Costa [?]
- 22.02.1899 Capitän Dreyfus.
- 23.02.1899 Heirat auf Probe. Gesangsposse in 3 Akten nach Carl Gers von Bernhard Buchbinder und Franz Reiner. Musik von Leopold Kuhn. Gastschauspieler: Wiener Komiker Eichinger.
- 26.02.1899 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 28.02.1899 Der Postillon von Lonjumeau. Komische Oper in 3 Aufzügen von Adolf Adam. Libretto von Léon Lhérie und Adolphe Leuven.
- 02.03.1899 Die Karlsschülerin. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Libretto von Hugo Wittmann.
- 04.03.1899 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.

- 05.03.1899 Der böse Geist Lumpacivagabundus od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy.
- 07.03.1899 Rosza Sandor. Charakterbild aus dem ungarischen Räuberleben in 4 Abtheilungen mit Gesang und Tanz von Eduard Dorn.
- 08.03.1899 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 09.03.1899 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 11.03.1899 Die Favoritin. Oper in 4 Akten von Gaetano Donizetti. Libretto von Alphonse Royer, Gustave Vaëz und Eugène Scribe.
- 12.03.1899 Der Postillon von Lonjumeau. Komische Oper in 3 Aufzügen von Adolf Adam. Libretto von Léon Lhérie und Adolphe Leuven.
- 14.03.1899 Der Goldmensch. Schauspiel in 5 Akten von Ignaz Schnitzer nach Mór Jókai.
- 18.03.1899 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 19.03.1899 Rosza Sandor. Charakterbild aus dem ungarischen Räuberleben in 4 Abtheilungen mit Gesang und Tanz von Eduard Dorn. [Nachmittagsvorstellung zum halben Preis]
- 19.03.1899 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 21.03.1899 Die schlimmen Buben in der Schule. Burleske mit Gesang in 1 Akt von Johann Nestroy. [Hierauf:] Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga.
- 23.03.1899 Der Walzerkönig. Posse mit Gesang in 4 Akten von Wilhelm Mannstädt und Karl Costa. Musik von Gustav Steffens.
- 25.03.1899 Die schlimmen Buben in der Schule. Burleske mit Gesang in 1 Akt von Johann Nestroy. [Hierauf:] Der kleine Heiratsbänderl. Posse in 1 Akt von L. Gärtner. [Nachmittagsvorstellung].
- 25.03.1899 Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga. [Hierauf:] Ein Stündchen auf dem Comptoir. Posse mit Gesang in 1 Akt [?] von Siegmund Haber. [Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten des Theaterbaufonds]
- 26.03.1899 Robert und Bertram od. Die lustigen Vagabunden. Posse mit Gesang und Tanz in 4 Abteilungen von Gustav Raeder. [Letzte Vorstellung der Spielzeit].

01.01.1900 – 8.4.1900 Direktor Josef Rust

- 01.01.1900 Der Schlafwagen-Kontrolleur. Schwank in 3 Akten von Alexandre Bisson.
- 02.01.1900 Zaza. Pariser Komödie in 5 Aufzügen von Pierre Berton und Charles Simon. [Erstaufführung]
- 03.01.1900 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 04.01.1900 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 06.01.1900 Max und Moritz. Nach der Geschichte von Wilhelm Busch. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum reduzierten Preis]
- 06.01.1900 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 07.01.1900 Hutmacher und Strumpfwirker. Posse mit Gesang von Friedrich Hopp. Musik von Adolf Müller [sen.] [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 07.01.1900 Das Opferlamm. Schwank in 3 Akten von Oskar Walter und Leo Stein.
- 08.01.1900 Die versunkene Glocke. Märchendrama von Gerhard Hauptmann.
- 09.01.1900 Der kleine Lord. Lebensbild in 4 Akten von Hodgson Buret.
- 10.01.1900 Als ich wieder kam. Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg. [Erstaufführung]
- 11.01.1900 Flitterwochen. Schwank in 3 Akten von Arthur Pferhofer. [Erstaufführung]
- 13.01.1900 Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 14.01.1900 Till Eulenspiegel od. Schabernack über Schabernack. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Johann Nestroy. [Volkstümliche-Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis].
- 14.01.1900 Der Verschwender. Zauberspiel mit Gesang in 3 Aufzügen von Ferdinand Raimund.
- 15.01.1900 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind.
- 16.01.1900 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet.
- 17.01.1900 Wettrennen. Schwank in 3 Akten von Victor Leon und H. Waldberg. [Erstaufführung]
- 18.01.1900 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 20.01.1900 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 21.01.1900 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg. [Volkstümliche Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis]
- 21.01.1900 Renaissance. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Eilfeld. [Erstaufführung]

- 23.01.1900 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 24.01.1899 Schmetterlingsschlacht. Komödie in 4 Akten von Hermann Sudermann. [Erstaufführung]
- 25.01.1900 Hans Hucklebein. Schwank von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 27.01.1900 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
- 28.01.1900 Sanct Nikolaus Erdenfahrt. [Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis]
- 28.01.1900 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. Gastsänger: Žarko Savić von der königlichen Oper in Budapest.
- 29.01.1900 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind. Gastsänger: Žarko Savić.
- 30.01.1900 Der Sohn der Wildnis. Dramatisches Gedicht in 5 Akten von Friedrich Halm.
- 31.01.1900 Der Heirathsschwindler. Posse mit Gesang in 3 Akten von Bernhard Buchbinder.
- 01.02.1900 Der Heirathsschwindler. Posse mit Gesang in 3 Akten von Bernhard Buchbinder.
- 02.02.1900's Nullerl. Volksstück mit Gesang in 5 Aufzügen von Carl Morré. [Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis]
- 02.02.1900 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 03.02.1900 Renaissance. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Elffeld.
- 04.02.1900 Als ich wieder kam. Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 04.02.1900 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 05.02.1900 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. [Hierauf:] Die berühmte Frau. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Gustav Kadelburg.
- 08.02.1900 Der Richter von Zalamea. Drama von Pedro Calderón de la Barca.
- 09.02.1900 Das Glöckchen des Eremiten. Komische Oper in 3 Akten von Aimé Maillart. Libretto von Eugène Lockroy und Eugène Cormon.
- 10.02.1900 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 11.02.1900 Der verwunschene Prinz. Märchenschwank in 3 Akten Johann von Plötz. [Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis].
- 11.02.1900 Esseger Faschingssträume. Parodistische, operettistische, ballettistische, secessionistische Faschingsrevue in 3 Bildern, frei nach Ferdinand Reimund, Johann Nestroy, Gerhard Hauptmann, Hermann Sudermann und Alexandre Dumas. Musik von bewährten Meistern.
- 12.02.1900 Raub der Sabinerinnen. Schwank in 4 Akten von Franz und Paul Schönthan. Musik von Franz Roth.
- 13.02.1900 Pension Schölller. Lustspiel in 3 Akten von Carl Laufs nach einer Idee von Wilhelm Jacoby.
- 14.02.1900 Der Waffenschmied. Komische Oper in 3 Akten. Musik und Text von Albert Lortzing.
- 16.02.1900 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla. Gastsänger: Gesangskomiker Friedrich Becker vom Friedrich Wilhelmstädtischen Theater Berlin.
- 17.02.1900 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Elffeld.
- 18.02.1900 Ein Abend im weißen Rößl. Große Masken-Redoutte.
- 19.02.1900 Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsänger: Friedrich Becker.
- 20.02.1900 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 21.02.1900 Hofgunst. Lustspiel in 4 Aufzügen von Thilo Trotha.
- 22.02.1900 Der Waffenschmied. Komische Oper in 3 Akten. Musik und Text von Albert Lortzing.
- 23.02.1900 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux. Gastsänger: Friedrich Becker.
- 24.02.1900 Faust. Tragödie von Johann Wolfgang Goethe.
- 25.02.1900 Der Heirathsschwindler. Posse mit Gesang in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. [Nachmittagsvorstellung]
- 25.02.1900 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held. Gastsänger: Friedrich Becker.
- 27.02.1900 Eine verhängnisvolle Faschingsnacht. Posse mit Gesang in 3 Akten von Johann Nestroy. Musik von Adolf Müller.
- 28.02.1900 Der Star. Ein Wiener Stück in 3 Akten von Hermann Bahr. [Erstaufführung]
- 01.03.1900 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held. Gastsänger: Friedrich Becker.
- 02.03.1900 Das vierte Gebot. Volksstück in 4 Akten von Ludwig Anzengruber.
- 03.03.1900 Felix Philipp, Der Dornenweg. Lebensbild in 3 Akten von Felix Philipp. [Erstaufführung]
- 04.03.1900 Nicolaus' Erdenpilgerfahrt. Kindermärchen mit 7 Bildern von Anna Arthur. [Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis]

- 04.03.1900 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 05.03.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Kostüme und Dekorationen nach der Inszenierung des Theaters an der Wien]
- 06.03.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Kostüme und Dekorationen nach der Inszenierung des Theaters an der Wien]
- 07.03.1900 Der Star. Ein Wiener Stück in 3 Akten von Hermann Bahr.
- 08.03.1900 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 09.03.1900 Ein Böhm in Amerika. Gesang-Burleske mit Tanz in 6 Bildern von Bruno Zappert. Musik von Ludwig Gothov-Grünecke. Gastsänger: Gesangskomiker Friedrich Becker.
- 10.03.1900 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich von Flotow. Libretto von Friedrich Wilhelm Riese.
- 11.03.1899 Schneewittchen. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum reduzierten Preis].
- 11.03.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Kostüme und Dekorationen nach der Inszenierung des Theaters an der Wien]
- 12.03.1900 Hofgunst. Lustspiel in 4 Aufzügen von Thilo Trotha
- 13.03.1900 Das Glöckchen des Eremiten. Komische Oper in 3 Akten von Aimé Maillart. Libretto von Eugène Lockroy und Eugène Cormon.
- 14.03.1900 Mathias Gollinger. Lustspiel in 4 Aufzügen von Oskar Blumenthal und Max Bernstein.
- 16.03.1900 Der Karneval in Rom. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Joseph Braun und Richard Genée.
- 17.03.1900 Robert und Bertram od. Die lustigen Vagabunden. Posse mit Gesang und Tanz in 4 Abteilungen von Gustav Raeder. [Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten des Theaterbaufonds]
- 18.03.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Kostüme und Dekorationen nach der Inszenierung des Theaters an der Wien]
- 19.03.1900 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 20.03.1900 Eine Liebesheirat. Lebensbild in 3 Akten und einem Vorspiel von A. Baumberg.
- 21.03.1900 Fuhrmann Henschel. Drama von Gerhard Hauptmann.
- 22.03.1900 Renaissance. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 23.03.1900 Das Versprechen hinter'm Herd. Alpenscene von Alexander Moritz Baumann. [Hierauf:] Zu Befehl Herr Lieutenant. Schwank in 1 Akt frei nach Fritz Reuter von Gustav Goerß.
- 24.03.1900 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 25.03.1900 Max und Moritz. Nach der Geschichte von Wilhelm Busch. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum reduzierten Preis]
- 25.03.1900 Nordlicht. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Witmann. [Erstaufführung]
- 26.03.1900 Eine Liebesheirat. Lebensbild in 3 Akten und einem Vorspiel von A. Baumberg.
- 27.03.1900 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré. Gastsängerin: Lili Lejo von der Wiener Hofoper.
- 28.03.1900 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. Gastsängerin: Lili Lejo.
- 29.03.1900 Eine Liebesheirat. Lebensbild in 3 Akten und 1 Vorspiel von A. Baumberg.
- 30.03.1900 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich von Flotow. Libretto von Friedrich Wilhelm Riese.
- 01.04.1900 Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 02.04.1900 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
- 03.04.1900 Eine officielle Frau. Lustspiel von Erdmann-Jeßnitzner.
- 04.04.1900 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
- 05.04.1900 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 07.04.1900 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 08.04.1900 Der böse Geist Lumpacivagabundus od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy. [Letzte Vorstellung der Spielzeit]
- 03.11.1900 – 09.12.1900 Direktor Albert Schiller** [Gastspiel]
- 03.11.1900 Auf der Sonnenseite. Lustspiel von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg. [Erstaufführung] [Spielzeit-Eröffnung]
- 04.11.1900 Die dritte Escadron. Schwank in 3 Akten von Bernhard Buchbinder.

- 06.11.1900 Die Tochter der Hölle. Lustspiel in 5 Akten von Rudolf Kneisel.
- 07.11.1900 Die dritte Escadron. Schwank in 3 Akten von Bernhard Buchbinder.
- 08.11.1900 Jugend von heute. Deutsche Komödie in 4 Akten von Otto Ernst. [Erstaufführung]
- 09.11.1900 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet. Gastschauspieler: Max Wolf vom Residenztheater in Dresden.
- 10.11.1900 Die zweite Frau. Schauspiel in 4 Aufzügen von Arthur Pinero. Gastspieler: Max Wolf.
- 11.11.1900 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach. [Nachmittagsvorstellung zum halben Preis]
- 11.11.1900 Plausch net, Pepi. Posse mit Gesang von Carl Berla. Musik von Carl Millöcker.
- 13.11.1900 Der Heiratsmarkt. Schwank von Georg Okonkowsky.
- 14.11.1900 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Carl Görlitz. Musik von Carl Millöcker.
- 15.11.1900 Wie man Männer fesselt. Vaudeville in 4 Akten von Antony Mars und Maurice Hennequin.
- 17.11.1900 Agnes Jordan. Schauspiel von Georg Hirschfeld.
- 18.11.1900 Die dritte Escadron. Schwank in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. [Nachmittagsvorstellung]
- 18.11.1900 [?] Wie man Männer fesselt. Vaudeville in 4 Akten Antony Mars und Maurice Hennequin.
- 18.11.1900 [?] Eine vornehme Ehe. Schauspiel in 4 Akten von Octave Feuillet.
- 19.11.1900 Das zweite Gesicht. Lustspiel in 4 Akten von Oscar Blumenthal.
- 20.11.1900 Eine vornehme Ehe. Schauspiel in 4 Akten von Octave Feuillet.
- 21.11.1900 Die zweite Frau. Schauspiel in 4 Aufzügen von Arthur Pinero.
- 22.11.1900 Johannisfeuer. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann. [Erstaufführung]. [Erstaufführung in Wien am 24.11.1900]
- 24.11.1900 Heimat. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann. Gastschauspielerin: 1. Liebhaberin vom Lessing Theater in Berlin Agnes Freund.
- 25.11.1900 Dornröschen. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum reduzierten Preis]
- 25.11.1900 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg. [Hierauf:]
Als ich wieder kam. Schwank von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 27.11.1900 Fedora. Drama in 4 Akten von Victorien Sardou. Gastschauspielerin: Agnes Freund.
- 28.11.1900 Madame Sans-Gêne. Komödie in 4 Akten von Victorien Sardou und Émile Moreau. Gastschauspielerin: Agnes Freund.
- 29.11.1900 Zaza. Pariser Komödie in 5 Aufzügen von Pierre Berton und Charles Simon. Gastschauspielerin: Agnes Freund.
- 01.12.1900 Der Probepfeil. Lustspiel von Oscar Blumenthal. Gastschauspielerin: Agnes Freund.
- 02.12.1900 Klein Däumling. [Nachmittagsvorstellung für Kinder].
- 02.12.1900 Die Pfarrersköchin. Lebensbild mit Gesang in 4 Akten von O. F. Berg.
- 04.12.1900 Die Kameliendame. Drama in 5 Akten von Alexandre Dumas. Gastschauspielerin: Adele Sandrock vom Wiener Hofburgtheater.
- 06.12.1900 Francillon. Schauspiel in 3 Aufzügen von Alexandre Dumas. Gastschauspielerin: Adele Sandrock.
- 07.12.1900 Messalina. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Adolf von Wilbrandt. Gastschauspielerin: Adele Sandrock.
- 09.12.1900 Hänsel und Gretel. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 09.12.1900 Deborah. Volksschauspiel in 4 Akten von Salomon Hermann Mosenthal. Gastschauspielerin: Adele Sandrock.

01.01.1901 – 31.03.1901 Direktor Josef Rust

- 01.01.1901 Untreu. Komödie in 3 Akten nach Roberto Bracco von Otto Eisenschütz.
- 03.01.1901 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 04.01.1900 Othello, der Mohr von Venedig. Trauerspiel in 5 Akten von William Shakespeare.
- 05.01.1900 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 06.01.1901 Die schlimmen Buben od. Tolle Streiche zweier Taugenichtse. Ein Bubenstück in 6 Streichen von Leopold Günther. Musik von Fritz Becker. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum reduzierten Preis]
- 06.01.1900 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
- 07.01.1900 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 08.01.1901 Madame Bonivard. Schwank in 3 Akten von Alexandre Bisson und Antonie Mars.
- 09.01.1901 Der Waffenschmied. Komische Oper in 3 Akten. Musik und Text von Albert Lortzing.
- 10.01.1901 Schmetterlingsschlacht. Komödie in 4 Akten von Hermann Sudermann.
- 12.01.1901 Die Weber. Schauspiel aus den vierzigern Jahren von Gerhard Hauptmann. Regie: Carl Schroth. [Erstaufführung]

- 13.01.1901 Die Weber. Schauspiel aus den Vierzigern Jahren von Gerhard Hauptmann.
- 14.01.1901 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 15.01.1901 A heuriger Has. Original-Lebensbild in 4 Akten von C. Drexler und J. Wach.
- 16.01.1901 Galeotto. Drama in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel von José Echegaray.
- 18.01.1901 Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Anzengruber.
- 19.01.1901 Der Damenpfänder. Schwank in 3 Akten nach dem Französischen von Otto Eisenschütz. [Erstaufführung]
- 20.01.1901 Schneewittchen und die sieben Zwerge. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis].
- 20.01.1901 Von Stufe zu Stufe. Volksstück mit Musik und Gesang in 4 Akten von Hugo Müller.
- 22.01.1901 Der Damenpfänder. Schwank in 3 Akten nach dem Französischen von Otto Eisenschütz.
- 23.01.1901 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 24.01.1901 Hamlet, Prinz von Dänemark. Trauerspiel in 5 Akten von William Shakespeare.
- 25.01.1901 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 27.01.1901 Aschenbrödel od. Das gläserne Pantoffel. Großes phantastisches Zaubermärchen in 6 Bildern von Carl Görner. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 27.01.1901 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 28.01.1901 Logenbrüder. Lustspiel in 3 Akten von Karl Lauf und Kurt Kratz.
- 29.01.1901 Trilby. Schauspiel in 4 Akten nach Georges Du Maurier von Paul Potter.
- 30.01.1901 Das Versprechen hinter'm Herd. Alpenscene von Alexander Moritz Baumann. [Hierauf:] Der Bajazzo. Dramatische Oper in 2 Akten und 1 Prolog. Musik und Libretto von Ruggero Leoncavallo.
- 02.02.1901 Mutter Sorge. Volksstück in 4 Aufzügen von Rudolf Hawel. [Erstaufführung].
- 03.02.1901 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux. [Nachmittagsvorstellung]
- 03.02.1901 Bruder Martin. Volksstück von Karl Costa. Musik von Max Weinzierl.
- 04.02.1901 Die sieben Schwaben. Volksoper in 3 Akten von Karl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Justin Bauer.
- 05.02.1901 Wilhelm Tell. Schauspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller.
- 06.02.1901 Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein. [Erstaufführung]
- 07.02.1901 Faust (Margarethe). Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
- 08.02.1901 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 09.02.1901 Hanneles Himmelfahrt. Drama in 2 Akten von Gerhard Hauptmann. Musik von Max Marschalk.
- 10.02.1901 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Nachmittagsvorstellung]
- 10.02.1901 Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein.
- 11.02.1901 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang in 3 Akten und 6 Bildern von Leopold Krenn u. Carl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 12.02.1901 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 15.02.1901 Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 16.02.1901 [?] Die sieben Schwaben. Volksoper in 3 Akten von Karl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Justin Bauer.
- 16.02.1901 [?] Anna-Lise die Jugendliebe des alten Dessauers. Historisches Costüm-Lustspiel in 5 Akten von Hermann Hersch.
- 17.02.1901 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther. [Nachmittagsvorstellung]
- 17.02.1901 Der böse Geist Lumpacivagabundus od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy.
- 20.02.1901 Der Goldbauer. Original-Schauspiel in 4 Aufzügen von Charlotte Birch Pfeiffer.
- 21.02.1901 Bocksprünge. Schwank in 3 Akten von Paul Hirschberger und Carl Kraatz.
- 22.02.1901 Die Räuber. Ein Schauspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller.
- 23.02.1901 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten und einem Vorspiel von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 24.02.1901 Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein. [Nachmittagsvorstellung]
- 24.02.1901 Coriandolis. Ein buntes Allerlei.
- 26.02.1901 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare. Leiter der Aufführung: Josef Rust. Dirigent: Paul Heller.

- 27.02.1901 Charleys Tante. Lustspiel in 3 Aufzügen von Brandon Thomas.
- 28.02.1901 Renaissance. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 01.03.1901 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 02.03.1901 Hans Huckebein. Schwank in 3 Akten von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 03.03.1901 Coriandolis. Ein buntes Allerlei mit 1 Vorspiel in verschiedenen Aufzügen mit Gesang und Tanz.
[Große Ausstattung, große Beleuchtungseffekte] [Nachmittagsvorstellung]
- 03.03.1901 Mann mit der eisernen Maske od. die Geheimnisse eines Königshauses. Drama in 5 Abteilungen nach Karl-August Lebrun.
- 04.03.1901 Die Hochzeit von Valeni. Schauspiel in 4 Akten von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner.
- 06.03.1901 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind.
- 07.03.1901 Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Johann Nestroy.
- 08.03.1901 Sprechen sie mit Mama. Schwank in 3 Akten von Franz Herzeg.
- 09.03.1901 Der Probekuss. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 10.03.1901 Zwei Stunden bei Ronacheer. [Nachmittagsvorstellung]
- 10.03.1901 Der Probekuss. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 11.03.1903 Mamselle Tourbillon. Schwank in 3 Akten von Curt Kraatz und Heinrich Stobitzer.
- 12.03.1901 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 13.03.1901 [?] Mamselle Tourbillon. Schwank in 3 Akten von Curt Kraatz und Heinrich Stobitzer.
- 13.03.1901 [?] Der wilde Rittermeister. Soldaten-Lustspiel in 4 Akten von Thilo Trotha und Gustav Moser.
- 14.03.1901 Sprechen sie mit Mama. Schwank in 3 Akten von Franz Herzeg.
- 15.03.1901 Der Probekuss. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 17.03.1901 Der Probekuss. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 18.03.1901 Kean od. Genie und Leidenschaft. Schauspiel in 5 Akten von Alexander Dumas.
- 19.03.1901 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 20.03.1901 Der wilde Rittermeister. Soldaten-Lustspiel in 4 Akten von Thilo Trotha und Gustav Moser.
- 21.03.1901 Der Amerikaseppl von Kravice. Schwank mit Gesang und Tanz in 3 Akten von Hans Felsing.
- 22.03.1901 Die Ehre. Drama in 4 Aufzügen von Hermann Sudermann.
- 23.03.1901 Das Modell. Operette in 3 Akten von Franz von Suppé [postum, vollendet von Julius Stern und Antonio Zamara]. Libretto von Victor Léon [Viktor Hirschfeld] und Ludwig Held.
- 24.03.1901 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
[Nachmittagsvorstellung]
- 24.03.1901 Uriel Acosta. Trauerspiel in 4 Akten von Karl Gutzkow.
- 25.03.1901 Der wilde Rittermeister. Soldaten-Lustspiel in 4 Akten von Thilo Trotha und Gustav Moser.
- 27.03.1901 Nanon. Operette in 3 Akten von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 28.03.1901 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet.
- 30.03.1901 Die Jüdin. Grand opéra in 5 Akten von Jacques Fromental Halévy. Libretto von Eugène Scribe.
[Ehrenabend des Direktors Josef Rust]
- 31.03.1901 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Carl Görlitz. Musik von Carl Millöcker. [Letzte Vorstellung der Spielzeit]

28.09.1901–23.3.1902 Direktoren Rudolf Barta und Engelbert Warbek

- 28.09.1901 Flachsman als Erzieher. Komödie in 3 Akten von Otto Ernst. [Erstaufführung][Spielzeit-Eröffnung]
- 29.09.1901 Unsere Gusti. Posse mit Gesang in 3 Akten von Friedrich Edler von Radler.
- 01.10.1901 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau. [Erstaufführung].
- 03.10.1901 Das verlorene Paradies. Schauspiel in 3 Akten von Ludwig Fulda.
- 05.10.1901 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 06.10.1901 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 08.10.1901 Die Löwenbraut. Schwank in 3 Akten von Johann Gebhard Schätzler-Perasini.
- 09.10.1901 Im Fegefeuer. Schwank in 3 Akten von Ernst Gettke und Alexander Engel.
- 10.10.1901 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 12.10.1901 Die Herren Söhne. Volksstück mit Gesang in 3 Akten von Oscar Walter und Leo Stein.
- 13.10.1901 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 15.10.1901 Der Andere! Sensationsstück in 4 Akten von Paul Lindau.
- 16.10.1901 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 17.10.1901 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.

- 19.10.1901 Die Dame von Maxim. Schwank in 3 Akten von Georges Feydeau. [Erstaufführung]
- 20.10.1901 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 22.10.1901 Die Dame von Maxim. Schwank in 3 Akten von Georges Feydeau.
- 23.10.1901 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 24.10.1901 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 26.10.1901 Hans Huckebein. Lustspiel in 3 Akten von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 27.10.1901 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 29.10.1901 Der Andere! Sensationsstück in 4 Akten von Paul Lindau.
- 30.10.1901 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 31.10.1901 Flachsmann als Erzieher. Komödie in 3 Akten von Otto Ernst.
- 01.11.1901 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach. [Nachmittagsvorstellung]
- 01.11.1901 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 03.11.1901 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 07.11.1901 Gebildete Menschen. Volksstück in 3 Aufzügen von Victor Léon.
- 09.11.1901 Leontine's Ehemänner. Schwank in 3 Akten von Alfred Capus.
- 10.11.1901 Lachende Erben. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Musik von Julius Horst und Leo Stein.
- 12.11.1901 Lachende Erben. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Musik von Julius Horst und Leo Stein.
- 13.11.1901 Die Herren Söhne. Volksstück mit Gesang in 3 Akten von Oscar Walter und Leo Stein.
- 16.11.1901 Der brave Richter. Schwank in 3 Akten von Alexander Bisson. [Erstaufführung].
- 17.11.1901 Prinz Methusalem. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Nach dem Buch von Victor Wilder und Alfred Delacour bearbeitet von Karl Treumann.
- 19.11.1901 Die Großstadtluft. Lustspiel in 4 Aufzügen von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 20.11.1901 Lachende Erben. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Musik von Julius Horst und Leo Stein.
- 21.11.1901 Der schöne Rigo. Operette in 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau. [Erstaufführung]
- 23.11.1901 Der Fall Clémenceau. Schauspiel in 5 Akten von Alexandre Dumas und François-Victor-Armand.
- 24.11.1901 Der schöne Rigo. Operette in 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 26.11.1901 Flitterwochen. Schwank in 3 Akten von Arthur Pferhofer.
- 28.11.1901 Donna Juanita. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 31.11.1901 Die Orientreise. Schwank in 3 Akten von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 01.12.1901 Donna Juanita. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 03.12.1901 Der schöne Rigo. Operette in 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 04.12.1901 Ein toller Einfall. Lustspiel in 4 Aufzügen von Carl Laufs.
- 05.12.1901 Zwei glückliche Tage. Schank in 4 Akten von Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg.
- 07.12.1901 Rosenmontag. Eine Offizierstragödie in 5 Akten von Otto Erich Hartleben. [Erstaufführung]
- 08.12.1901 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 09.12.1901 Festkonzert anlässlich des 400-jährigen Jubiläums der kroatischen Literatur. [Hierauf:] Dilettanten-vorstellung auf Kroatisch.
- 10.12.1901 Der kleine Lord. Lebensbild in 4 Akten von Hodgson Burret.
- 11.12.1901 Rosenmontag. Eine Offizierstragödie in 5 Akten von Otto Erich Hartleben.
- 12.12.1901 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 14.12.1901 Ein Wort an den Minister. Lustspiel in 1 Akt von Anton Langer. [Hierauf:] Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga.
- 15.12.1901 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 16.12.1901 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 17.12.1901 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 18.12.1901 Die goldene Spinne. Lustspiel in 4 Akten von Franz Schönthan.
- 19.12.1901 Beethovens Jugendliebe. Genrebild mit Gesang in 1 Akt von Hugo Müller. [Hierauf:] Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni-Tozzetti und Guido Menasci nach einer Erzählung von Giovanni Verga.
- 21.12.1901 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet.

- 22.12.1901 Der Walzerkönig. Posse mit Gesang in 4 Akten von Wilhelm Mannstädt und Karl Costa. Musik von Gustav Steffens.
- 25.12.1901 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. [Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten der Essekker Armen]
- 26.12.1901 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank. Kostüme von der Firma Baruch & Comp. aus Berlin. Dekorationen vom Wiener Dekorationsmaler Clement. Möbel und Requisiten von der Firma Verch & Flotow aus Berlin. Beleuchtungseffekte von Firma Bisenius aus Wien. [Erstaufführung]
27. oder 28.12.1901 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 29.12.1901 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 01.01.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 02.01.1902 Coralie & Cie. Schwank in 3 Akten von Albin Valabrègue und Maurice Hennequin. [Erstaufführung]
- 04.01.1902 Die goldene Brücke. Schauspiel in 3 Akten von Richard Skowronek. [Erstaufführung].
- 05.01.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 06.01.1902 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 07.01.1902 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 08.01.1902 Die goldene Spinne. Lustspiel in 4 Akten von Franz Schönthan.
- 09.01.1902 Prinz Methusalem. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Nach dem Buch von Victor Wilder und Alfred Delacour bearbeitet von Karl Treumann.
- 11.01.1902 Das Erbe. Schauspiel in 4 Aufzügen von Felix Philippi. [Erstaufführung]
- 12.01.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 14.01.1902 Die Liebesprobe. Schwank in 3 Aufzügen von Thilo Trotha und Julius Freund. [Erstaufführung]
- 15.01.1902 Goldfische. Lustspiel in 4 Akten von Franz Schönthan und Gustav Kadelburg.
- 16.01.1902 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 19.01.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 21.01.1902 Sein Doppelgänger. Schwank in 3 Akten von Maurice Hennequin und Georges Duval.
- 22.01.1902 Das Erbe. Schauspiel in 4 Aufzügen von Felix Philippi.
- 23.01.1902 Die goldene Brücke. Schauspiel in 3 Akten von Richard Skowronek.
- 25.01.1902 Coralie & Cie. Schwank in 3 Akten von Albin Valabrègue und Maurice Hennequin.
- 26.01.1902 Apajune, der Wassermann. Komische Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 28.01.1902 Der lustige Krieg. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 29.01.1902 Apajune, der Wassermann. Komische Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 30.01.1902 Die goldene Eva. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld.
- 01.02.1902 Die rothe Robe. Schauspiel in 4 Akten von Eugène Brieux. [Erstaufführung]
- 02.02.1902 Der lustige Krieg. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 04.02.1902 Gastspiel: Modernes Theater „Überbrett!“ unter der Leitung des Dichters Dr. Hans Heinz Ewers.
- 06.02.1902 Der Probenkandidat. Schauspiel in 4 Aufzügen von Max Dreyer. [Erstaufführung]
- 09.02.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 12.02.1902 Die rothe Robe. Schauspiel in 4 Akten von Eugène Brieux.
- 13.02.1902 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 15.02.1902 Der böse Geist Lumpacivagabundus od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy.
- 16.02.1902 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 18.02.1902 Der Mikado. Operette in 2 Akten von Arthur Sullivan. Libretto von William Gilbert. Gastsängerin: Olga Türk-Rohn.
- 19.02.1902 Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppè. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg. [Hierauf:] Das Versprechen hinter'm Herd. Alpenscene von Alexander Moritz Baumann. Gastsängerin: Olga v. Türk-Rohn.

- 20.02.1902 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. Gastsängerin: Olga v. Türk-Rohn.
- 21.02.1902 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. Gastsängerin: Olga v. Türk-Rohn.
- 22.02.1902 Wohlthäter der Menschheit. Schauspiel in 3 Akten von Felix Philipp
- 23.02.1902 Hänsel und Gretel. Oper in 3 Akten von Engelbert Humperdinck. Libretto von Adelheid Wette geb. Humperdinck. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum halben Preis]
- 23.02.1902 Der Mikado. Operette in 2 Akten von Arthur Sullivan. Libretto von William Gilbert. Regie: Emanuel Feuereisen.
- 25.02.1902 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 26.02.1902 Der Probepfeil. Lustspiel von Oscar Blumenthal.
- 27.02.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 01.03.1902 San Toy. Tanz-Operette von Sidney Jones. Libretto von Edward Morton, Harry Greenbank und Adrian Ross. [Erstaufführung]
- 02.03.1902 San Toy. Tanz-Operette von Sidney Jones. Libretto von Edward Morton, Harry Greenbank und Adrian Ross.
- 04.03.1902 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 05.03.1902 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 06.03.1902 San Toy. Tanz-Operette von Sidney Jones. Libretto von Edward Morton, Harry Greenbank und Adrian Ross.
- 08.03.1902 Doktor Kohn. Drama von Max Nordau. [Erstaufführung]
- 09.03.1902 San Toy. Tanz-Operette von Sidney Jones. Libretto von Edward Morton, Harry Greenbank und Adrian Ross.
- 11.03.1902 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 12.03.1902 Das grobe Hemd. Volksstück in 4 Akten von C. Karlwies.
- 13.03.1902 Doktor Kohn. Drama von Max Nordau.
- 15.03.1902 Die Großherzogin von Gerolstein. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 16.03.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank. [Nachmittagsvorstellung zum reduzierten Preis]
- 16.03.1902 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 19.03.1902 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 20.03.1902 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 22.03.1902 In der Theaterkanzlei. Saison-Revue in 2 Bildern. Quodlibet.
- 23.03.1902 Die Gigerln von Wien. Lokalposse mit Gesang in 4 Akten von Josef Wimmer. Musik von Karl Kleiber. [Letzte Vorstellung der Spielzeit]

04.10.1902 – 5.2.1903 Direktoren Rudolf Barta und Engelbert Warbek

- 04.10.1902 Familie Schimek Schwank in 3 Akten von Gustav Kadelburg. [Erstaufführung und Spielzeit-Eröffnung]
- 05.10.1902 Farinelli. Operette in 3 Akten von Hermann Zumpé. Libretto von F. Wilibald Wulff und Charles Saßmann.
- 07.10.1902 Das letzte Wort. Theaterstück in 4 Akten von Franz Schönthan.
- 08.10.1902 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 09.10.1902 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 11.10.1902 Der Dornweg. Drama von Felix Philippi.
- 12.10.1902 Eine Nacht in Venedig. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 14.10.1902 Der Reserveleutnant. Ein Stück von Thilo Trotha und Gustav Moser. [Erstaufführung]
- 15.10.1902 Farinelli. Operette in 3 Akten von Hermann Zumpé. Libretto von F. Wilibald Wulff und Charles Saßmann.
- 16.10.1902 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 18.10.1902 Die Hochzeit von Valeni. Schauspiel in 4 Akten von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner.
- 19.10.1902 Das Modell. Operette in 3 Akten von Franz Suppè [postum, vollendet von Julius Stern und Antonio Zamara]. Libretto von Victor Léon und Ludwig Held.
- 21.10.1902 Der Reserveleutnant. Ein Stück von Thilo Trotha und Gustav Moser.
- 22.10.1902 Ein Blitzmädl. Posse mit Gesang in 4 Akten von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 23.10.1902 Vorleseabend mit Alexander Strakosch.

- 23.10.1902 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 25.10.1902 Alt-Heidelberg. Schauspiel in 5 Aufzügen von Wilhelm Meyer-Förster. [Erstaufführung]
- 26.10.1902 Nanon. Operette in 3 Akten von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 28.10.1902 Gastspiel: Theater der Modernen Berlin. Über den Wasser. Drama in 3 Aufzügen von Georg Engel. [Erstaufführung]
- 29.10.1902 Gastspiel: Theater der Modernen Berlin. Gläubiger. Tragikomödie in 1 Aufzug von August Strindberg. [Erstaufführung]
- 29.10.1902 Gastspiel: Theater der Modernen Berlin. Die Kollegin. Satirisches Lustspiel in 1 Aufzug von Anni Neumann-Hoffer. [Erstaufführung] [Hierauf:] Er. Ein Nachtbild aus dem Pariser Leben in 1 Akt von Oscar Metenier. [Erstaufführung]
- 30.10.1902 Alt-Heidelberg. Schauspiel in 5 Aufzügen von Wilhelm Meyer-Förster.
- 02.11.1902 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach. [Nachmittagsvorstellung zum halben Preis]
- 02.11.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 04.11.1902 Schmetterlingsschlacht. Komödie in 4 Akten von Hermann Sudermann.
- 05.11.1902 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 06.11.1902 Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie mit Gesang in 3 Akten von Ludwig Anzengruber.
- 08.11.1902 Schatten der Vergangenheit. Schauspiel in 3 Akten von Victor Stein. [Erstaufführung] [Hierauf:] Recept gegen Schwiegermütter. Lustspiel in 1 Akt von Manuel Juan Diana. Bearbeitet von König Ludwig II.
- 09.11.1902 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 11.11.1902 Bruder Martin. Volksstück von Karl Costa [Karl Kostia]. Musik von Max Weinzierl.
- 12.11.1902 Nanon. Operette in 3 Akten von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 13.11.1902 Die japanische Vase. Schwank von Paul Bilhaud und Maurice Hennequin. [Erstaufführung].
- 15.11.1902 Der Kellermeister. Operette in 3 Akten von Karl Zeller. Libretto von Moritz West. [Erstaufführung]
- 16.11.1902 Der Kellermeister. Operette in 3 Akten von Karl Zeller. Libretto von Moritz West.
- 18.11.1902 Die japanische Vase. Schwank von Paul Bilhaud und Maurice Hennequin.
- 19.11.1902 Fernande. Pariser Sittenbild in 4 Akten von Victorien Sardou.
- 20.11.1902 Der Kellermeister. Operette in 3 Akten von Karl Zeller. Libretto von Moritz West.
- 22.11.1902 Die Einquartierung. Schwank in 3 Akten von Antonia Mars. [Erstaufführung]
- 23.11.1902 Die Glocken von Corneville. Romantisch-komische Operette in 3 Akten (4 Bildern) von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabe.
- 25.11.1902 Die Glocken von Corneville. Romantisch-komische Operette in 3 Akten (4 Bildern) von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabe.
- 26.11.1902 Die Einquartierung. Schwank in 3 Akten von Antonia Mars.
- 26.11.1902 Die Glocken von Corneville. Romantisch-komische Operette in 3 Akten (4 Bildern) von Robert Planquette Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabe.
- 27.11.1902 Logenbrüder. Lustspiel in 3 Akten von Karl Lauf und Kurt Kratz.
- 29.11.1902 Raub der Sabinerinnen. Schwank in 4 Akten von Franz und Paul Schönthan. Musik von Franz Roth.
- 30.11.1902 Der Burengeneral. Posse mit Gesang von Emil Norini und Ernest Baum. Musik von Rudolf Raimann. [Erstaufführung]
- 02.12.1902 Der goldene Schlüssel. Komödie in 3 Akten von Rudolf Presber [?]. [Uraufführung in der Habsburger Monarchie] [Festvorstellung anlässlich des 35-jährigen Schauspielerjubiläums des Oberregisseur, Schauspielers und Sängers Emanuel Feuereisen]
- 03.12.1902 Der Kellermeister. Operette in 3 Akten von Karl Zeller. Libretto von Moritz West.
- 04.12.1902 Alt-Heidelberg. Schauspiel in 5 Aufzügen von Wilhelm Meyer-Förster.
- 06.12.1902 Krieg im Frieden. Lustspiel in 5 Akten von Gustav Moser und Franz Schönthan.
- 07.12.1902 Der Carneval in Rom. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Joseph Braun und Richard Genée.
- 08.12.1902 Schneewittchen und die Zwerge. Märchenspiel in 5 Bildern, frei bearbeitet von Carl Görner. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 08.12.1902 Der Burengeneral. Posse mit Gesang von Emil Norini und Ernest Baum Musik Rudolf Raimann.
- 10.12.1902 Der Stabstrompeter. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Wilhelm Mannstädt und Karl Lindau [K. Gemperle]. Musik von Hans Krenn und Franz Voith.
- 11.12.1902 Schmetterlingsschlacht. Komödie in 4 Akten von Hermann Sudermann.
- 13.12.1902 Hofgunst. Lustspiel in 4 Aufzügen von Thilo Trotha.
- 14.12.1902 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.

- 16.12.1902 Der Karneval in Rom. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Joseph Braun und Richard Genée.
- 17.12.1902 Liselotte. Lustspiel in 5 Akten von Heinrich Stobitzer. [Erstaufführung]
- 18.12.1902 Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein.
- 20.12.1902 Am Telephon. Sensationsstück in 2 Akten von André de Lorde und Charles Foley.
- 21.12.1902 Rotkäppchen. Märchen mit Gesang und Tanz. Nach dem gleichnamigen Märchen frei bearbeitet von Carl Görner. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 21.12.1902 Die Schulleiterin. Lustspiel in 1 Akt von Emil Pohl. [Hierauf:] Konzertgastspiel von Eugen und Alice Guszalevicz.
- 25.12.1902 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held. [Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten der Essekker Armen]
- 26.12.1902 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Sezessionistische Zimmerdekoration, Meublement und Bilderschmuck ausgearbeitet im Wiener Atelier] [Erstaufführung]
- 27.12.1902 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 28.12.1902 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 30.12.1902 Der goldene Schlüssel. Komödie in 3 Akten von Rudolf Presber [?].
- 01.01.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 03.01.1903 Die Jungfrau von Belleville. Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell.
- 04.01.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 06.01.1903 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 07.01.1903 Galeotto. Drama in 3 Aufzügen und 1 Vorspiel von José Echegaray. Bearbeitet von Paul Lindau.
- 08.01.1903 Mein Leopold. Volksstück in 3 Akten und 6 Bildern von Adolph L'Arronge.
- 10.01.1903 Auf Strafulaub. Lustspiel in 3 Akten von Gustav Moser und Thilo Trotha. [Erstaufführung]
- 11.01.1903 Die Jungfrau von Belleville. Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell.
- 13.01.1903 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank. Gastsänger: Paul Guttman vom Theater Bielitz.
- 15.01.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. Gastsänger: Paul Guttman.
- 16.01.1903 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau. Gastsänger: Paul Guttman.
- 17.01.1903 Der Kellermeister. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West. [Gastspiel des Operettenensembles im Casinosaal in der Unterstadt]
- 18.01.1903 Das Sonntagskind. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 20.01.1903 Dana Petrović. Schauspiel in 3 Aufzügen von Roda-Roda [Alexander Friedrich Rosenfeld]. [Erstaufführung]
- 21.01.1903 Logenbrüder. Lustspiel in 3 Akten von Karl Lauf und Kurt Kratz. [Erstaufführung]
- 22.01.1903 Die Hoffnung. Drama von Hermann Heyermann. [Erstaufführung]
- 24.01.1903 Blaubart. Komische Operette in 4 Akten von Jacques Offenbach. Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 25.01.1903 Heißes Blut. Posse mit Gesang in 7 Bildern von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 27.01.1903 Der Todtschläger. Pariser Sensations-Komödie nach dem gleichnamigen Roman von Émile Zola von W. Busnach u. O. Gastineau.
- 25.01.1903 Heißes Blut. Posse mit Gesang in 7 Bildern von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 28.01.1903 Die Einquartierung. Schwank in 3 Akten von Anotny Mars.
- 29.01.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 31.01.1903 Dana Petrović. Schauspiel in 3 Aufzügen von Roda-Roda [Alexander Friedrich Rosenfeld].
- 01.02.1903 Der liebe Schatz. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Erstaufführung]
- 02.02.1903 Der liebe Schatz. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 04.02.1903 Der Herr Ministerialdirektor. Lustspiel in 3 Akten von Alexander Bisson und Ferdiand Carré.

- 05.02.1903 Der liebe Schatz. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 07.02.1903 Der Seekadet. Komische Oper in 3 Aufzügen von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell.
- 08.02.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 09.02.1903 Der liebe Schatz. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 10.02.1903 Auf Straurlaub. Lustspiel in 3 Akten von Gustav Moser und Thilo Trotha.
- 11.02.1903 Er und seine Schwester. Posse mit Gesang in 4 Bildern von Bernhard Buchbinder. [Erstaufführung]
- 12.02.1903 Konzert der Geigenvirtuosin Valerie Opris.
- 15.02.1903 Er und seine Schwester. Posse mit Gesang in 4 Bildern von Bernhard Buchbinder.
- 17.02.1903 Waldmeister. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Gustav Davis.
- 18.02.1903 Die Feudalherren. Lustspiel in 3 Akten von Victor Reisner. [Erstaufführung]
- 19.02.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 20.02.1903 Er und seine Schwester. Posse mit Gesang in 4 Bildern von Bernhard Buchbinder. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 21.02.1903 Wiener Frauen. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Hans Bergler und Emil Norini. [Erstaufführung]
- 22.02.1903 Wiener Frauen. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Hans Bergler und Emil Norini.
- 24.02.1903 Wiener Frauen. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Hans Bergler und Emil Norini. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 25.02.1903 Flotte Burschen. Operette in 1 Akt von Franz Suppè. [Hierauf:] Mord in der Kohlmessergasse. Posse in 1 Akt von Alexander Bergen.

01.01.1904 – 27.3.1904 Direktor Adolf Rosée

- 01.01.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm. [Erstaufführung und Spielzeit-Eröffnung]
- 02.01.1904 Die berühmte Frau. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Gustav Kadelburg.
- 03.01.1904 Des Kindes Traum od. Richard vor der Himmelsthür. Kindermärchen in 5 Akten von Maria Thiede-Paris. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum ermäßigten Preis]
- 03.01.1904 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 05.01.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 06.01.1904 Wohlthäter der Menschheit. Schauspiel in 3 Akten von Felix Philipp.
- 07.01.1904 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 09.01.1904 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Franz Lehár. Libretto von Victor Léon. [Erstaufführung]
- 10.01.1904 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Franz Lehár. Libretto von Victor Léon.
- 12.01.1904 Im bunten Rock. Lustspiel in 3 Aufzügen von Franz Schönthan. [Erstaufführung]
- 13.01.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 14.01.1904 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 16.01.1904 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 17.01.1904 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 19.01.1904 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 21.01.1904 Die Notbrücke. Lustspiel in 3 Akten von Fred. Grésac und Francis de Croisset. [Erstaufführung]
- 22.01.1904 Nordlicht. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Witmann.
- 23.01.1904 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer. [Erstaufführung]
- 24.01.1904 Schneewittchen und die Zwerge. Märchenspiel in 5 Bildern, frei bearbeitet von Carl Görner. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum reduzierten Preis]
- 24.01.1904 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer.
- 26.01.1904 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 27.01.1904 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer.

- 28.01.1903 Nathan der Weise. Drama in 5 Akten von Gotthold Ephraim Lessing. Gastschauspieler: Josef Lewinsky vom Hofburgtheater Wien.
- 29.01.1904 Der eingebildete Kranke. Komödie in 3 Akten von Molière. Gastschauspieler: Josef Lewinsky.
- 30.01.1904 Der Meineidbauer. Volksstück mit Gesang in 3 Akten von Ludwig Anzengruber. Gastschauspieler: Josef Lewinsky.
- 31.01.1904 Der Geizige. Komödie von Molière. Gastschauspieler: Josef Lewinsky.
- 02.02.1904 Sataniel. Operette in 3 Akten von Adolf Feron. Libretto von Karl Görlitz. [Erstaufführung]
- 05.02.1904 Das Heiratsnest. Lustspiel in 3 Akten von Gustav Davis.
- 06.02.1904 Sataniel. Operette in 3 Akten von Adolf Feron. Libretto von Karl Görlitz.
- 07.02.1904 Aschenbrödel od. Das gläserne Pantoffel. Großes phantastisches Zaubermärchen in 6 Bildern von Carl Görner. [Kindervorstellung am Nachmittag zum ermäßigten Preis]
- 07.02.1904 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 09.02.1904 Der Herr Ministerialdirektor. Lustspiel in 3 Akten von Alexander Bisson und Ferdiand Carré.
- 10.02.1904 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsängerin: Operettendiva vom Theater an der Wien Hansi Reichsberg.
- 11.02.1904 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. Gastsängerin: Hansi Reichsberg.
- 12.02.1904 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. Gastsängerin: Hansi Reichsberg.
- 13.02.1904 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Hansi Reichsberg.
- 14.02.1904 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer. Gastsängerin: Hansi Reichsberg.
- 17.02.1904 Lutti. Schwank in 3 Akten von Pierre Veber. [Erstaufführung]
- 18.02.1904 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 20.02.1904 Der kleine Herzog. Komische Oper in 3 Aufzügen von Charles Lecocq. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 21.02.1904 Dornröschen. [Nachmittagsvorstellung für Kinder zum ermäßigten Preis]
- 21.02.1904 Orpheus in der Unterwelt. Burske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux. Gastsängerin: Paula Cardis vom Landestheater in Linz.
- 23.02.1904 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 24.02.1904 Seine Kammerjungfer. Schwank in 3 Akten von Paul Bilhaud und Maurice Hennequin.
- 25.02.1904 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer.
- 27.02.1904 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 28.02.1904 Der Schmetterling. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Libretto von Alfred Maria Willner und Bernhard Buchbinder. [Erstaufführung]
- 29.02.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 01.03.1904 Seine Kammerjungfer. Schwank in 3 Akten von Paul Bilhaud und Maurice Hennequin.
- 02.03.1904 Der Pfarrer von Kirchfeld. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Anzengruber.
- 03.03.1904 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 04.03.1904 Johannisfeuer. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann. Gastschauspielerin: 1. Liebhaberin vom Wiener Kaiser-Jubiläumstheater Hermine Körner.
- 05.03.1904 Hofgunst. Lustspiel in 4 Aufzügen von Thilo Trotha. Gastschauspielerin: Hermine Körner.
- 06.03.1904 Max und Moritz. Nach der Geschichte von Wilhelm Busch. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 06.03.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 08.03.1904 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 09.03.1904 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 10.03.1904 Dreihundert Tage. Schwank in 3 Akten von Paul Gavault und Robert Charvey.
- 11.03.1904 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer. [Operettenensemble gastiert im Casinosaal in der Unterstadt]
- 12.03.1904 Alessandro Stradella. Romantische Oper in 3 Akten von Friedrich Flotow. Libretto von Wilhelm Friedrich.
- 13.03.1904 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 15.03.1904 Dreihundert Tage. Schwank in 3 Akten von Paul Gavault und Robert Charvey.
- 16.03.1904 Der lustige Krieg. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.

- 17.03.1904 Es lebe das Leben. Drama von Hermann Sudermann. [Erstaufführung]
 19.03.1904 Margareth und Fäustling. Eine Opernparodie von Julius Hopp.
 20.03.1904 Das tapfere Schneiderlein. Ein Kindermärchenlustspiel frei bearbeitet von Robert Bürkner [?]
 [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
 20.03.1904 Der Pumpmajor. Operette in 3 Akten von Alexander Neumann. Libretto Julius Horst und Leo Stein.
 [Erstaufführung]
 22.03.1904 Lili od. Immer heiter. Vaudeville mit Gesang in 3 Akten von Alfred Hennequin und Albert Millaud.
 [Erstaufführung]
 23.03.1904 Heimat. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann. Gastschauspielerin: königliche rumänische
 Hofschauspielerin Agathe Bărescu.
 24.03.1904 Fedora. Drama in 4 Akten von Victorien Sardou. Gastschauspielerin: Agathe Bărescu.
 25.03.1904 Alexandra. Drama in 4 Aufzügen von Richard Voß. Gastschauspielerin: Agathe Bărescu.
 26.03.1904 Der Wunderknabe. Operette in 3 Akten Eugen von Taund. Libretto von Alexander Landesberg und
 Leo Stein.
 27.03.1904 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.

08.10.1904 – 30.1.1905 Direktor Otto Milrad

- 08.10.1904 Ein Liebesmanöver. Lustspiel in 3 Akten von Curt Kraatz und Freiherr von Schlicht. [Erstaufführung und
 Spielzeit-Eröffnung]
 09.10.1904 Der Hochtourist. Schwank in 3 Akten von Curt Kraatz und Max Neal. [Erstaufführung]
 11.10.1904 Der Hochtourist. Schwank in 3 Akten von Curt Kraatz und Max Neal.
 12.10.1904 Konzert Jaroslav Kocians [Hierauf:] Blau. Ein Einakter.
 13.10.1904 Monna Vanna. Schauspiel in 3 Aufzügen von Maurice Maeterlinck. [Erstaufführung]
 15.10.1904 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold
 Krenn und Karl Lindau. [Erstaufführung]
 16.10.1904 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold
 Krenn und Karl Lindau.
 18.10.1904 Die Notbrücke. Lustspiel in 3 Akten von Fred. Grésac und Francis de Croisset.
 19.10.1904 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 20.10.1904 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold
 Krenn und Karl Lindau.
 22.10.1904 Zapfenstreich. Drama in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein. [Erstaufführung]
 23.10.1904 Er und seine Schwester. Posse mit Gesang in 4 Bildern von Bernhard Buchbinder.
 24.10.1904 Zapfenstreich. Drama in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein.
 25.10.1904 Gastspiel des Schauspiel-Ensembles und russischen Nationalchores unter der Leitung von Nadežda
 Slavjanska. Russische Bojaren-Hochzeit. Jahrhunderts. Historisches Schauspiel mit Gesang in 3 Akten von
 J. Suhonin.
 26.10.1904 Gastspiel des Schauspiel-Ensembles und russischen Nationalchores unter der Leitung von Nadežda
 Slavjanska. Das Leben für den Car. Historisches Drama in 3 Akten von Bjelski.
 27.10.1904 Er und seine Schwester. Posse mit Gesang in 4 Bildern von Bernhard Buchbinder.
 29.10.1904 Herzogin Crevette. Schwank in 5 Akten von Georges Feydeau. [Erstaufführung]
 30.10.1904 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold
 Krenn und Karl Lindau. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
 30.10.1904 Herzogin Crevette. Schwank in 5 Akten von Georges Feydeau.
 01.11.1904 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach. [Nachmittagsvorstellung zu
 ermäßigten Preisen]
 01.11.1904 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
 02.11.1904 Er und seine Schwester. Posse mit Gesang in 4 Bildern von Bernhard Buchbinder.
 03.11.1904 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 05.11.1904 Der Generalkonsul. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg
 und Leo Stein. [Erstaufführung]
 06.11.1904 Der Generalkonsul. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg
 und Leo Stein.
 08.11.1904 Herzogin Crevette. Schwank in 5 Akten von Georges Feydeau.
 09.11.1904 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 10.11.1904 Doktor Klaus. Lustspiel in 5 Akten von Adolph L'Arronge.
 12.11.1904 Der Strom. Drama in 3 Aufzügen von Max Halbe. [Erstaufführung]
 13.11.1904 Die Puppe. Operette in 3 Akten und einem Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von
 Maurice Ordonneau. [Erstaufführung]

- 15.11.1904 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 16.11.1904 Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg. [Hierauf:] Flotte Bursche. Operette in 1 Akt von Franz Suppé.
- 17.11.1904 Der Schlafwagen-Kontrolleur. Schwank in 3 Akten von Alexandre Bisson.
- 18.11.1904 Der Strom. Drama in 3 Aufzügen von Max Halbe.
- 19.11.1904 Apajune, der Wassermann. Komische Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 20.11.1904 Hänsel und Gretel. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 20.11.1904 Ein nasses Abenteuer. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 22.11.1904 Apajune, der Wassermann. Komische Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 24.11.1903 Die Katakomben. Lustspiel in 4 Akten von Gustav David.
- 26.11.1904 so ich dir! Schauspiel in 4 Aufzügen von Paul Lindau. [Erstaufführung]
- 27.11.1904 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 27.11.1904 Die Puppe. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von Maurice Ordonneau.
- 29.11.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm. Gastsängerin: Operetten-Soubrette Mila Theren vom Theater an der Wien.
- 30.11.1904 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank. Gastsängerin: Mila Theren.
- 01.12.1904 Der Generalkonsul. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. Gastsängerin: Mila Theren.
- 02.12.1904 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank. Gastsängerin: Mila Theren.
- 03.12.1904 Ein nasses Abenteuer. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 04.12.1904 Aschenbrödel od. Das gläserne Pantoffel. Großes phantastisches Zaubermärchen in 6 Bildern von Carl Görner. [Kindervorstellung am Nachmittag zum reduzierten Preis].
- 04.12.1904 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 06.12.1904 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 07.12.1904 Jugend. Drama in 3 Aufzügen von Max Halbe. Gastschauspielerin: sentimentale Liebhaberin Christine Ledermann vom Kaiser Jubiläumstheater Wien.
- 08.12.1904 Die Puppe. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von Maurice Ordonneau.
- 10.12.1904 Die Orientreise. Schwank in 3 Akten von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg. Gastschauspielerin: Christine Ledermann.
- 11.12.1904 Apajune, der Wassermann. Komische Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 11.12.1904 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Soubrette Elsa Czako vom Bielitzer Stadttheater.
- 12.12.1904 Ahnfrau. Drama von Franz Grillparzer. [Volkstümliche Vorstellung zum ermäßigten Preis]
- 13.12.1904 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 14.12.1904 Liebelei. Schauspiel in 3 Akten von Arthur Schnitzler.
- 15.12.1904 Wolf, Bär, Pfefferkorn auf Reisen. Vaudeville mit Gesang in 5 Bildern von C. Carl und Karl Strobl.
- 17.12.1904 Madame Sans-Gêne. Komödie in 4 Akten von Victorien Sardou und Émile Moreau.
- 18.12.1904 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 18.12.1904 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 25.12.1904 Gräfin Pepi. Operette in 3 Akten von Johan Strauß. Libretto von Victor Léon arrangiert von Ernst Reiterer. [Wohltätigkeitsvorstellung zugunsten der Essegger Armen]
- 26.12.1904 Die Puppe. Operette in 3 Akten und einem Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von Maurice Ordonneau. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 26.12.1904 Gräfin Pepi. Operette in 3 Akten von Johan Strauß. Libretto nach Victor Léon arrangiert von Ernst Reiterer.
- 27.12.1904 Die Orientreise. Schwank in 3 Akten von Oscar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
- 28.12.1904 Lutti. Schwank in 3 Akten von Pierre Veber.
- 29.12.1904 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.

- 30.12.1904 Kaltwasser. Komödie in 3 Akten von Ludwig Fulda.
- 01.01.1905 Die Puppe. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von Maurice Ordonneau. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 01.01.1905 Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare. Gastsängerin: Josie Petru von der Hofoper Wien.
- 02.01.1905 Carmen. Oper in 4 Akten von Georges Bizet. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsängerin: Josie Petru.
- 03.01.1905 Carmen. Oper in 4 Akten von Georges Bizet. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsängerin: Josie Petru. [Wohltätigkeitsvorstellung]
- 04.01.1905 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank.
- 05.01.1905 Geschäft ist Geschäft. Komödie von Octave Mirabeau. [Erstaufführung]
- 06.01.1905 Der Generalkonsul. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 06.01.1905 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang von Leopold Krenn und Karl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 07.01.1905 Nachtasyl. Schauspiel von Maxim Gorki. [Erstaufführung]
- 08.01.1905 Die Geisha od. Die Geschichte eines japanischen Teehauses. Operette in 2 Akten von Sidney Jones. Libretto von Owen Hall und Harry Greenbank. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 08.01.1905 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
- 10.01.1905 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 11.01.1905 Die Ahnfrau. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Franz Grillparzer.
- 12.01.1901 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 13.01.1905 Nachtasyl. Schauspiel von Maxim Gorki.
- 15.01.1905 Die Puppe. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von Maurice Ordonneau. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 15.01.1905 Die Millionenbraut. Operette in 3 Akten von Heinrich Bertè. Libretto von A. M. Willner und E. Lime. [Erstaufführung]
- 17.01.1905 M. Die Liebesschaukel. Lustspiel in 4 Akten von M. Donnay. [Erstaufführung]
- 18.01.1905 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 19.01.1905 Liebelei. Schauspiel in 3 Akten von Arthur Schnitzler.
- 20.01.1905 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 21.01.1905 La belle Annette (Die schöne Anna). Volksstück mit Gesang in 4 Akten von A. Bleyer-Grohmann. [Erstaufführung]
- 22.01.1905 Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in 3 Akten, 1 Vor- und 1 Nachspiel von Jacques Offenbach. Libretto von Jules Barbier. Inszeniert nach dem Konzept der Wiener Hofoper.
- 23.01.1905 Die Millionenbraut. Operette in 3 Akten von Heinrich Bertè. Libretto von A. M. Willner und E. Lime.
- 25.01.1905 La belle Annette. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von A. Bleyer-Grohmann.
- 26.01.1905 Die sieben Schwaben. Volksoper in 3 Akten von Karl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Justin Baue.
- 27.01.1905 Zapfenstreich. Drama in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein.
- 28.01.1905 Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in 3 Akten, 1 Vor- und 1 Nachspiel von Jacques Offenbach. Libretto von Jules Barbier.
- 29.01.1905 Die Puppe. Operette in 3 Akten und 1 Vorspiel von Edmond Audran. Libretto von Maurice Ordonneau. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 29.01.1905 Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in 3 Akten, einem Vor- und 1 Nachspiel von Jacques Offenbach. Libretto von Jules Barbier.
- 30.01.1905 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.

30.09.1906 – 25.03.1907 Direktor Edmund Spillern

- 30.09.1906 Fest Ouvertüre komponiert und Dirigiert vom Kapellmeister Eduard Pölz. [Hierauf:] Prolog verfasst für das Stadttheater in Esseg von Professor Eduard Hilgärtner (München), gesprochen von Paula von Saltariello. [Hierauf:] Klein Dorrit. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan. [Erstaufführung und Spielzeiteröffnung]
- 02.10.1906 Der Kilometerfresser. Schwank in 3 Akten von Kurt Kraatz.
- 03.10.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. Regie: Inszeniert nach dem Konzept des Carltheaters Wien. [Erstaufführung]

- 04.10.1906 Festvorstellung anlässlich des Namenfestes Seiner Majestät des Königs. Jubel-Ouvertüre von Karl Maria Weber. [Hierauf:] Nacht und Morgen. Schauspiel in 4 Aufzügen von Paul Lindau.
- 05.10.1906 Nacht und Morgen. Romantisches Schauspiel in 4 Abtheilungen und 5 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer frei bearbeitet nach Edward Bulwer-Lytton.
- 06.10.1906 Fritschen. Drama in 1 Akte von Hermann Sudermann. [Erstaufführung] [Hierauf:] Ein angebrochener Abend. Lustspiel in 1 Akt frei nach Ferandy von Otto Eisenschütz. [Hierauf:] Ein peinlicher Zwischenfall. Ein Stück von André de Lorde und Alfred Masson-Forestier.
- 07.10.1906 Bruder Martin. Volksstück von Karl Costa. Musik von Max Weinzierl. [Nachmittagsvorstellung]
- 07.10.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. Inszeniert nach dem Konzept des Carltheaters Wien.
- 09.10.1906 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 10.10.1906 Der Kilometerfresser. Schwank in 3 Akten von Kurt Kraatz. Regie: Paul Hubl.
- 11.10.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. Regie: Herr Löffler nach der Inszenierung des Carltheaters in Wien.
- 14.10.1906 Klein Dorrit. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 14.10.1906 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm.
- 16.10.1906 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 17.10.1906 [Parisianna-Abend in 3 Bildern] Ein peinlicher Zwischenfall. Ein Stück von André de Lorde und Alfred Masson-Forestier. [Hierauf:] Nachtarbeit. Lustspiel in 1 Akt frei nach Marcel Rouvier von August Neidhard. [Hierauf:] Ein angebrochener Abend. Lustspiel in 1 Akt frei nach Ferandy von Otto Eisenschütz.
- 18.10.1906 [Intimer Abend] Herkulespillen. Schwank in 3 Akten von Maurice Hennequin. [Erstaufführung]
- 19.10.1906 Die Brüder von St. Bernhard. Klosterstück in 5 Akten von Anton Ohorn. [Erstaufführung]
- 20.10.1906 Die Brüder von St. Bernhard. Klosterstück in 5 Akten von Anton Ohorn.
- 21.10.1906 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 21.10.1906 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 23.10.1906 Die lustigen Nibelungen. Burleske Operette in 3 Akten von Oscar Straus. Libretto von Rideamus. [Erstaufführung]
- 24.10.1906 Die lustigen Nibelungen. Burleske Operette in 3 Akten von Oscar Straus. Libretto von Rideamus
- 25.10.1906 [Literarischer Abend] Untreu. Komödie in 3 Akten von Roberto Bracco.
- 27.10.1906 Die Brüder von St. Bernhard. Klosterstück in 5 Akten von Anton Ohorn.
- 28.10.1906 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Inszeniert nach dem Konzept des Carltheaters Wien. [Nachmittagsvorstellung]
- 28.10.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. Inszeniert nach dem Konzept des Carltheaters in Wien.
- 30.10.1906 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 31.10.1906 Sherlock Holmes. Detektivkomödie in 4 Akten nach Conan Doyle von Gillette von Albert Bozenhard. [Erstaufführung].
- 01.11.1906 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach. [Nachmittagsvorstellung]
- 01.11.1901 Sherlock Holmes. Detektivkomödie in 4 Akten nach Conan Doyle von Gillette von Albert Bozenhard.
- 03.11.1906 [Intimer Abend] Herkulespillen. Schwank in 3 Akten von Maurice Hennequin.
- 04.11.1906 Die lustigen Nibelungen. Burleske Operette in 3 Akten von Oscar Straus. Libretto von Rideamus. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 04.11.1906 Die Brüder von St. Bernhard. Klosterstück in 5 Akten von Anton Ohorn.
- 06.11.1906 Das Wäschermädel. Operette in 3 Akten von Rudolf Raimann. Libretto von Bernhard Buchbinder. [Erstaufführung]
- 07.11.1906 [Literarischer Abend] Das Rätsel. Spiel in 2 Akten von Paul Hervieu. [Hierauf:] Literatur. Komödie in 1 Akt von Arthur Schnitzler.
- 08.11.1906 Das Wäschermädel. Operette in 3 Akten von Rudolf Raimann. Libretto von Bernhard Buchbinder.
- 10.11.1906 Zum Gedenken des Geburtstages Friedrich Schillers Prolog gesprochen von Direktor Spillern. [Hierauf:] Maria Stuart. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Friedrich Schiller.
- 11.11.1906 Der Kilometerfresser. Schwank in 3 Akten von Kurt Kraatz. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 11.11.1906 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 13.11.1906 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 14.11.1906 Das Wäschermädel. Operette in 3 Akten von Rudolf Raimann. Libretto von Bernhard Buchbinder.

- 15.11.1906 Untreu. Komödie in 3 Akten von Roberto Bracco.
- 17.11.1906 Filia hospitalis. Ein Studentenstück in 4 Akten von Ferdinand Wittenbauer. [Erstaufführung]
- 18.11.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. [Nachmittagsvorstellung zum ermäßigten Preis]
- 18.11.1906 Sherlock Holmes. Detektivkomödie in 4 Akten nach Conan Doyle von Gilette von Albert Bozenhard.
- 20.11.1906 Filia hospitalis. Ein Studentenstück in 4 Akten von Ferdinand Wittenbauer.
- 21.11.1906 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 22.11.1906 Im bunten Rock. Lustspiel in 3 Aufzügen von Franz Schönthan.
- 24.11.1906 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer.
- 25.11.1906 Die Brüder von St. Bernhard. Klosterstück in 5 Akten von Anton Ohorn. [Nachmittagsvorstellung]
- 26.11.1906 Das Wäscherhädel. Operette in 3 Akten von Rudolf Raimann. Libretto von Bernhard Buchbinder.
- 27.11.1906 Die Frühlingsluft. Operette in 3 Akten nach Motiven von Josef Strauss zusammengestellt von Ernst Reiterer. Libretto von Karl Lindau und Julius Wilhelm. Gastsänger: Carl Steiner.
- 28.11.1906 Der Dieb. Komödie in 1 Akt von Octave Mirabeau. [Hierauf:] Die Dirne. Sittenbild in 1 Akt von Otto Eisen-schütz. [Hierauf:] Der Hauptmann von Köpenick. Eine Bauernkomödie in 3 Streichen von Rudolf Gürtler.
- 29.11.1906 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
- 01.12.1906 Baccarat. Ein Stück in 3 Akten von Henry Bernstein. [Erstaufführung]
- 02.12.1906 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held. [Nachmittagsvorstellung zu ermäßigten Preisen]
- 02.12.1906 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang in 3 Akten (6 Bildern) von Leopold Krenn und Carl Lindau. Musik von Leopold Kuhn.
- 05.12.1906 Vergelts Gott. Operette in 2 Akten und 1 Nachspiel von Leo Ascher. Libretto von Viktor Leon. [Erstaufführung]
- 06.12.1906 Zapfenstreich. Drama in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein.
- 08.12.1906 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 09.12.1906 Sherlock Holmes. Detektivkomödie in 4 Akten nach Conan Doyle von Gilette von Albert Bozenhard. [Nachmittagsvorstellung]
- 09.12.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. Inszenierung nach dem Konzept des Carltheaters in Wien.
- 11.12.1906 Die Juden. Schauspiel in 3 Akten von Eugen Tschirikow. Inszenierung nach dem Konzept des Lessing Theaters Berlin.
- 12.12.1906 Vergelts Gott. Operette in 2 Akten und 1 Nachspiel von Leo Ascher. Libretto von Viktor Leon.
- 13.12.1906 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 15.12.1906 Glück im Winkel. Schauspiel in 3 Akten von Hermann Sudermann.
- 16.12.1906 Die Fledermaus. Operette von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. [Nachmittagsvorstellung]
- 16.12.1906 Zapfenstreich. Drama in 4 Aufzügen von Franz Adam Beyerlein.
- 17.12.1906 Jugendsünden. Volksdrama in 4 Akten von Zimmermann. [Wohltätigkeitsvorstellung der Sozialistischen Arbeiterbühne]
- 18.12.1906 [Erstes Meisterspiel] Ein Schutzengel. Lustspiel in 3 Akten von Ernst Gettke und Alexander Engel. Gastschauspieler:innen: Eugen Jensen, 1. Liebhaber und Bonvivand vom Deutschen Volkstheater Wien und Jenny Reingruber, 1. sentimentale Liebhaberin vom Raimundtheater Wien.
- 19.12.1906 [Zweites Meisterspiel] Frau Warrens Gewerbe. Schauspiel von George Bernard Shaw. Gastschauspieler:innen: Eugen Jensen und Jenny Reingruber.
- 21.12.1906 [Drittes Meisterspiel] Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsänger:innen: Karl Meister, 1. Operettentenor vom Theater an der Wien und Betty Seidl, 1. Operettensängerin vom Carltheater Wien.
- 22.12.1906 [Viertes Meisterspiel] Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein. Gastsänger:innen: Karl Meister, Paula Reichenberg von den vereinigten Gabor Steinerschen Bühnen Wien und Betty Seidl.
- 23.12.1906 Das goldene Mutterherz. Märchenspiel von A. Bleyer Grohmann. [Nachmittagsvorstellung]
- 23.12.1906 Die Juden. Schauspiel in 3 Akten von Eugen Tschirikow. Inszeniert nach dem Konzept des Lessing Theaters Berlin.
- 25.12.1906 Vergelts Gott. Operette in 2 Akten und 1 Nachspiel von Leo Ascher. Libretto von Viktor Leon. [Nachmittagsvorstellung]
- 25.12.1906 Die Schützenliesel. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Carl Lindau. Inszeniert nach dem Konzept des Carltheaters Wien. Gastsängerin: Paula Reichenberg.
- 26.12.1906 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer. Gastsängerin: Paula Reichenberg. [Nachmittagsvorstellung]

- 26.12.1906 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 27.12.1906 Die Nihilistin. Operette in 3 Akten von Ivan Zajc. Libretto von Wilhelm Otto.
- 29.12.1906 Die Strecke. Ein Eisenbahndrama in 3 Akten von Oskar Bendiener. [Erstaufführung].
- 30.12.1906 Das Wäschemädel. Operette in 3 Akten von Rudolf Raimann. Libretto von Bernhard Buchbinder. [Nachmittagsvorstellung]
- 30.12.1906 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer. Gastsängerin: Paula Reichenberg.
- 01.01.1907 Ein armes Mädel. Posse mit Gesang in 3 Akten und 6 Bildern von Leopold Krenn u. Carl Lindau. Musik von Leopold Kuhn. [Nachmittagsvorstellung]
- 01.01.1907 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Paula Reichenberg.
- 02.01.1907 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 03.01.1907 Die Strecke. Ein Eisenbahndrama in 3 Akten von Oskar Bendiener.
- 05.01.1907 Drei Erlebnisse eines englischen Detektivs. Komödie in 3 Akten von Franz von Schönthan.
- 06.01.1907 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Reinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Nachmittagsvorstellung]
- 06.01.1907 Drei Erlebnisse eines englischen Detektivs. Komödie in 3 Akten von Franz von Schönthan.
- 08.01.1907 Liebsünden. Ein ländliches Drama in 4 Akten von Josef Werkmann.
- 09.01.1907 Das Wäschemädel. Operette in 3 Akten von Bernhard Buchbinder. Musik von Rudolf Raimann.
- 10.01.1907 [Literarischer-Abend] Karrnerleut. Einakter von Karl Schönherr. [Hierauf:] Eine Nelke. Schauspiel in 1 Akt von Ugo Ojetti. [Hierauf:] Sie gestatten. Ein Abenteuer in 1 Akt von Henri de Forge.
- 12.01.1907 Alt-Heidelberg. Schauspiel in 5 Aufzügen von Wilhelm Meyer-Förster.
- 13.01.1907 Bruder Straubinger. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Moritz West und Ignatz Schnitzer. Gastsängerin: Paula Reichenberg. [Nachmittagsvorstellung]
- 13.01.1907 Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein. Gastsängerin: Paula Reichenberg.
- 15.01.1907 Ein Blitzmädl. Posse mit Gesang in 4 Akten von Karl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 17.01.1907 [Literarischer-Abend] Karrnerleut. Einakter von Karl Schönherr. [Hierauf:] Eine Nelke. Schauspiel in 1 Akt von Ugo Ojetti. [Hierauf:] Zauber der Montur. Komödie in 1 Akt von A. Bleyer-Grohmann.
- 19.1.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Erstaufführung] [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]
- 20.01.1907 Drei Erlebnisse eines englischen Detektivs. Komödie in 3 Akten von Franz von Schönthan. [Nachmittagsvorstellung]
- 20.01.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]
- 22.01.1907 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau. Gastsänger: Erich Auer, 1. Operetten-tenor vom Stadttheater in Hermannstadt.
- 23.01.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]
- 24.01.1907 Die von Hochsattel. Lustspiel in 3 Aufzügen von Leo Walter Stein und Ludwig Heller. [Erstaufführung]
- 26.01.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach der Inszenierung des Theaters an der Wien.]
- 27.01.1907 Wiener Blut. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. [Musikalisch bearbeitet und zusammengestellt von Adolf Müller jun.] Libretto von Victor Leon und Leo Stein. Gastsängerin: Paula Reichenberg. [Nachmittagsvorstellung]
- 27.01.1907 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 29.01.1907 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 30.01.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]
- 31.01.1907 Der Privatdozent. Ein Stück aus dem akademischen Leben in 4 Aufzügen von Ferdinand Witternabuer. [Erstaufführung]
- 02.02.1907 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 03.02.1907 Alt-Heidelberg. Schauspiel in 5 Aufzügen von Wilhelm Meyer-Förster. [Nachmittagsvorstellung]
- 03.02.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]

- 05.02.1907 Egmont. Trauerspiel von Johann Wolfgang Goethe.
- 06.02.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]
- 07.02.1907 Heirat auf Probe. Gesangsposse in 3 Akten nach Carl Gers von Bernhard Buchbinder und Franz Reiner. Musik von Leopold Kuhn.
- 09.02.1907 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Fanz Lehár. Libretto von Victor Léon.
- 10.02.1907 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla. [Nachmittagsvorstellung]
- 10.02.1907 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Fanz Lehár. Libretto von Victor Léon.
- 13.02.1907 Der Verschwender. Zauberspiel mit Gesang in 3 Aufzügen von Ferdinand Raimund.
- 14.02.1907 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Fanz Lehár. Libretto von Victor Léon.
- 15.02.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien]
- 16.02.1907 [Intimer Abend] Florette und Patapon. Schwank in 3 Aufzügen von Maurice Hennequin und Pierre Veber. [Erstaufführung]
- 17.02.1907 Die Landstreicher. Operette in 2 Akten (und 1 Vorspiel) von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau. [Nachmittagsvorstellung]
- 17.02.1907 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 19.02.1907 Der Hüttenbesitzer. Schauspiel in 4 Aufzügen von Georges Ohnet.
- 20.02.1907 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Fanz Lehár. Libretto von Victor Léon.
- 21.02.1907 Das Glöckchen des Eremiten. Komische Oper in 3 Akten von Aimé Maillart. Libretto von Eugène Lockroy und Eugène Cormon. Gastsänger: Bogdan Vulaković [zweisprachige Vorstellung; das Ensemble singt auf Deutsch, Vulaković auf Kroatisch].
- 22.02.1907 Das Glöckchen des Eremiten. Komische Oper in 3 Akten von Aimé Maillart. Libretto von Eugène Lockroy und Eugène Cormon.
- 24.02.1907 Das Veilchenmädel. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Josef Hellmesberger. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau. [Nachmittagsvorstellung]
- 24.02.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien.]
- 25.02.1907 Der Weg zur Hölle. Schwank in 3 Aufzügen von Gustav Kadelburg. [Erstaufführung]
- 26.02.1907 Heißes Blut. Posse mit Gesang in 7 Bildern von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 27.02.1907 Florette und Patapon. Schwank in 3 Aufzügen von Maurice Hennequin und Pierre Veber.
- 28.02.1907 Orpheus in der Unterwelt. Bursleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 02.03.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien.] [10. Aufführung; Festvorstellung]
- 03.03.1907 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppè. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. [Nachmittagsvorstellung]
- 03.03.1907 Orpheus in der Unterwelt. Bursleske Oper in 2 Akten bzw. 4 Bildern von Jacques Offenbach. Libretto von Ludvic Halévy und Hector Crémieux.
- 05.03.1907 Pufferl. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Ignaz Schnitzer und Sigismund Schlesinger. [Kostüme aus dem Atelier H. Leitner in Wien. Im 2. Akt elektrische Beleuchtung] [Erstaufführung]
- 06.03.1907 [Literarischer Abend] Ein idealer Gatte. Komödie in 4 Akten von Oscar Wilde. [Erstaufführung]
- 07.03.1907 Ein idealer Gatte. Komödie in 4 Akten von Oscar Wilde.
- 09.03.1907 Robert und Bertram od. Die lustigen Vagabunden. Posse mit Gesang und Tanz in 4 Abteilungen von Gustav Raeder.
- 10.03.1907 Der Rastelbinder. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Fanz Lehár. Libretto von Victor Léon. [Nachmittagsvorstellung]
- 10.03.1907 Pufferl. Operette in 3 Akten von Edmund Eysler. Libretto von Ignaz Schnitzer und Sigismund Schlesinger. [Kostüme aus dem Atelier H. Leitner in Wien. Im 2. Akt elektrische Beleuchtung].
- 12.03.1907 Fedora. Drama in 4 Akten von Victorien Sardou. Gastspieler:innen: Vana Lukšić-Bedeković und Adolf Rosée.
- 13.03.1907 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
- 14.03.1907 Die Kameliendame. Drama in 5 Akten von Alexandre Dumas. Gastspieler:innen: Vana Lukšić-Bedeković und Adolf Rosée.
- 16.03.1907 Künstlerblut. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Edmund Eysler. Libretto von Leo Stein und Karl Lindau. [Erstaufführung]
- 17.03.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien.] [Nachmittagsvorstellung]

- 17.03.1907 Künstlerblut. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Edmund Eylser. Libretto von Leo Stein und Karl Lindau.
- 19.03.1907 O, diese Schwiegermütter! Schwank von Alexandre Bisson und Antony Mars. Gastschauspieler:innen: Vana Lukšić-Bedeković und Adolf Rosée.
- 20.03.1907 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 21.03.1907 Die Waise aus Lowood. Schauspiel in 2 Abteilungen und 4 Aufzügen mit freier Benutzung des Romans Jane Eyre von Currer Bell von Charlotte Birch-Pfeiffer. Gastschauspieler:innen: Vana Lukšić-Bedeković und Adolf Rosée.
- 23.03.1907 Die Welt ohne Männer. Schwank in 3 Akten von Alexander Engel und Julius Horst.
- 24.03.1907 Die lustige Witwe. Operette in 3 Akten von Franz Lehár. Libretto von Viktor Léon und Leo Stein. [Kostüme und Dekorationen nach dem Konzept des Theaters an der Wien] [Nachmittagsvorstellung]
- 24.03.1907 Künstlerblut. Operette in 2 Akten und 1 Vorspiel von Edmund Eylser. Libretto von Leo Stein und Karl Lindau.
- 25.03.1907 Festouvertüre und Ansprache des Direktor Edmund Spillern. [Hierauf:] Der Dieb. Ein Stück in 3 Aufzügen von Henry Bernstein. [Zweite Premiere im deutschsprachigen Raum nach der Uraufführung am Deutschen Volkstheater Wien] [Festvorstellung anlässlich der Beendigung der Spielzeit bei vollständig beleuchtetem und geschmücktem Theater]. [Ertrag zu wohltätigen Zwecken]

II. Spielplan des deutschsprachigen Theaters in Varaždin

Stadtheater Varaždin (1873–1902)

04.10.1873 – 28.3.1874 Direktorin Olga von Stephany

- 04.10.1873 Prolog gesprochen von der Direktorin Olga von Stephany. [Spielzeit-Eröffnung]
- 01.01.1874 Neujahrs-Wunsch in kroatischer Sprache und Nationalkostüm gesprochen von der Direktorin Olga von Stephany. [Hierauf:] Des Teufels Zopf. Posse mit Gesang in 3 Akten von Carl Juin und Louis Flerx.
- 04.01.1874 Blaubart. Komische Operette in 4 Akten von Jacques Offenbach. Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Erster Auftritt von Bertha v. Stehland.
- 06.01.1874 Die Schule des Lebens od. die Königstochter als Bettlerin. Romantisches Schauspiel in 5 Aufzügen [nebst einem Vorspiel, 1835] von Ernst Raupach.
- 08.01.1874 Die Mönche. Ein Abenteuer im Kloster der Carmeliterinnen. Lustspiel in 3 Akten von Johann H. Millenet.
- 11.01.1874 Mord in der Kohlmessergasse. Posse in 1 Akt von Alexander Bergen [Marie Gordon]. [Hierauf:] Eulenspiegel als Schnipfer. Posse in 1 Akt von Anton Bittner. [Hierauf:] Adam und Eva od. Die Schlange im Paradiese. Schwank mit Gesang in 1 Akt.
- 13.01.1874 Hinko der Freiknecht. Schauspiel in 5 Akten, mit freier Benutzung des Storch'schen Romans von Charlotte Birch-Pfeiffer.
- 15.01.1874 Blaubart. Komische Operette in 4 Akten von Jacques Offenbach. Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsängerin: Rosa Geringer.
- 17.01.1874 Sie hat ihr Herz entdeckt. Lustspiel in 1 Aufzug von Wolfgang Müller von Königswinter. [Hierauf:] Stricke der Schmiede. Scene in 1 Akt von François Coppée [?]. [Hierauf:] Vorlesung bei der Hausmeisterin. Fastnachts-Posse in 1 Akt von Alexander Bergen.
- 18.01.1874 Auf eigenen Füßen. Posse mit Gesang in 6 Bildern [?] von Julius Hopp. Gastsängerin: Rosa Geringer.
- 20.01.1874 Die Regimentstochter. Komische Oper in zwei Akten von Gaetano Donizetti. Gastsängerin: Rosa Geringer.
- 22.01.1874 Die Afrikanerin. Grand Oper in 5 Akten von Giacomo Meyerbeer. Gastsängerin: Rosa Geringer.
- 23.01.1874 Die Räuber. Ein Schauspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller.
- 25.01.1874 Der böse Geist Lumpacivagabundus od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy.
- 27.01.1874 Ein Kind des Glücks. Original-Charakter-Lustspiel in 5 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer.
- 01.02.1874 Die Teufelmühle am Wienerberge. Österreichisches Volksmärchen mit Gesang in 4 Aufzügen von Karl Friedrich Hensler. Gastschauspielerin: Rosa Geringer.
- 04.02.1874 Ein Wort an den Reichsrath.
- 05.02.1874 Prinz und Schuster.
- 08.02.1874 Der Börsenkrach. Gastschauspielerin: Rosa Geringer.
- 09.02.1874 Ein Wort an den Reichsrat. Volksstück in 4 Akten von O. F. Berg.

- 10.02.1874 Doctor Robin. Lustspiel in 1 Akt von Wilhelm Friedrich Riese. Nach dem Französischen des Premarey'. Gastschauspieler: Operettensänger Herrn Padewith. [Hierauf:] Arie aus Faust [Morgengruß]. [Hierauf:] Der Kurmärker und die Picarde. Genrebild mit Gesang und Tanz in 1 Akt von Louis Schneider.
- 12.02.1874 Die Afrikanerin. Grand Oper in 5 Akten von Giacomo Meyerbeer. Gastsängerin: Rosa Geringer.
- 15.02.1874 Die Walpurgisnacht. Zauberspiel in 4 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer. Gastschauspielerin: Rosa Geringer.
- 19.02.1874 Morilla. Komische Operette in 3 Akten von Julius Hopp. Gastsängerin: Rosa Geringer.
- 21.02.1874 Morilla. Komische Operette in 3 Akten von Julius Hopp. Gastspielerin: Rosa Geringer.
- 22.02.1874 73 Kreuzer des Herrn Stutzelberger. Posse in 1 Akt von Ch. Homburg frei nach dem Französischen. Gastsängerin: Opern- und Chansonettensängerin Ell. Mondelli vom Colosseum Theater Wien. [Hierauf:] Ein Guldenzettel. Original-Schwank in 1 Akt von Karl Gründorf.
- 23.02.1874 Einer muß heirathen. Original-Lustspiel in 1 Akt von Alexander Wilhelmi. Gastsängerin: Ell. Mondelli. [Hierauf:] Ausreden lassen. [Hierauf:] Champagne Charlie. Die Etiquette.
- 24.02.1874 Kaiser Josef und Mariandl. Gastsängerin: Ell. Mondelli. [Hierauf:] Für nervöse Frauen. Einakter.
- 26.02.1874 Zur Wiener-Weltausstellung od. Der Extrazug und seine Folgen. Original-Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von O. F. Berg.
- 28.02.1874 Vaterunser. Lebensbild mit Gesang und 1 Vorspiel von Engelbert Karl [?].
- 01.03.1874 Die Grille. Ländliches Charakterbild in 5 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer nach George Sand.
- 05.03.1874 Rosa [sic] und Röschen. Originalschauspiel in 4 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer. Gastschauspieler: Franz Kierschner vom Wiener Hofburgtheater.
- 06.03.1874 Die bezähmte Widerspenstige. Lustspiel in 4 Akten von William Shakespeare. Gastschauspieler: Franz Kierschner.
- 07.03.1874 Gringoire. Schauspiel in 1 Akt von Théodore de Banville. [Hierauf:] Unerreichbar. Lustspiel in 1 Akt [?]. [Hierauf:] Ein Hut. Lustspiel in 1 Akt, frei nach Madame Émile de Girardin [?]. Gastschauspieler: Franz Kierschner.
- 08.03.1874 Er mengt sich in alles, und endlich hat er's doch gut gemacht. Posse in 3 Akten.
- 10.03.1874 Die Karlsschüler. Schauspiel in 5 Akten von Heinrich Laube.
- 14.03.1894 Tricoche und Cacolet. Posse [Vaudeville] in 5 Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 15.03.1874 Die Rekrutierung in Krähwinkel. Posse mit Gesang in 1 Aufzug von Carl Juin und Louis Flex. [Hierauf:] Gastvorstellung der Theatergesellschaft von Sándor Rappo.
- 16.03.1874 Chassepot oder Zündnadel. Schwank in 1 Aufzug von Adolf Reich. Gastvorstellung der Theatergesellschaft von Sándor Rappo.
- 17.03.1874 Zimmer mit zwei Betten. Gastvorstellung der Theatergesellschaft von Sándor Rappo.
- 18.03.1874 Während der Börse. Gastvorstellung der Theatergesellschaft von Sándor Rappo.
- 21.03.1874 Königin Margot und die Hugenotten od. Die Bluthochzeit von Paris. Schauspiel in 5 Akten von Friedrich Adami nach dem Roman von Alexandre Dumas.
- 22.03.1874 Margarethl und Fäustling. Eine Opernparodie von Julius Hopp. Gastsängerin: Emma Weichfelgärtner.
- 24.03.1874 Dornen und Lorbeer. Drama in 2 Aufzügen von Wilhelm Friedrich. [Hierauf:] Ein Mädchen ist's und nicht ein Knabe. Lustspiel in 1 Akt nach dem Französischen von Herzenskron.
- 28.03.1874 Der Zauberschleier od. Maler, Fee und Wirthin. Romantisch-komisches Feenspiel mit Gesang und Tanz in 3 Aufzügen von Franz Xaver Told. Zum Schluss Epilog verfasst und gesprochen von Olga von Stephany. Gastsängerin: E. Weixelgärtner.

1874/1875 Direktor Julius Schulz

- 14.10.1874 Ein Don Juan wider Willen. Schwank in 1 Akt aus dem Wiener Spielplan von Chr. Ney. [Hierauf:] 25.000 Gulden in Silber od. Entweder! Oder! Posse mit Gesang in 2 Akten von F. Doppler.
- 21.10.1874 Beckers Geschichte. Operette in 1 Akt von Adam [sic]. Musik von August Conradi. [Hierauf:] Eine rasche Hand. Burleske in 1 At von P. Helm.. [Hierauf:] Ein Ehepaar aus dem Volke. Pariser Genre-Bild in 1 Akt von Julius Hopp.
- 12.12.1874 Künstler und Bauer. Volksschauspiel.
- 13.12.1874 Preziosa. Schauspiel mit Gesang und Tanz in 4 Akten von Pius Alexander Wolff. Musik von Carl Maria Weber.
- 05.1.1875 Der gemüthliche Teufel. Zauberposse mit Gesang und Tanz in 4 Bildern von Johann Nestroy. [Hierauf:] Die schöne Helene. Sing- und Sangspiel in 1 Akt von Gödmann [sic].
- 12.01.1875 Theatralischer Unsinn. Parodistische Operette in 3 Vorstellungen nebst Vorspiel, Nachspiel und Zwischenspielen von Moritz Mörländer [Text] und Eduard Stolz [Musik].
- 14.01.1875 Wildfeuer. Dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen von Friedrich Halm.
- 15.01.1875 Ein solider Ehemann. Lustspiel in 1 Akt frei nach dem Französischen von Alexander Berger.
- 16.01.1875 Ein Versöhnungsfest. Charakterbild in 4 Abteilungen von Heinrich Mirani.

- 17.01.1875 Der Feuertod od. Seine bessere Hälfte. Posse in 1 Akt von Eduard Liebold. [Hierauf:] Adam und Eva oder Ein Paradies von 1875. Posse mit Gesang in 1 Akt von Carl.
- 21.01.1875 Graf Essex. Trauerspiel in 5 Akten von Heinrich Laube. Gastschauspieler:innen: Frau Senger-Boissier und A. Senger vom Stadt-Theater Wien.
- 22.01.1875 Böse Zungen. Schauspiel in 5 Akten von Heinrich Laube. Gastschauspieler:innen: Frau Senger-Boissier und Herr A. Senger vom Stadt-Theater Wien.
- 24.01.1875 Donna Diana. Lustspiel in 3 Akten nach dem Spanischen von Moreto und Carl August West. Gastschauspieler:innen: Frau Senger-Boissier und A. Senger.
- 26.01.1875 Eine Mutter vor Gericht. Dramatische Szene von Eduard Mauthner. [Hierauf:] Don Carlos. Dramatisches Gedicht von Friedrich Schiller. Gastschauspieler:innen: Frau Senger-Boissier und A. Senger.
- O. Datum Maria Stuart. Trauerspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller. Gastschauspieler:innen: Frau Senger-Boissier und A. Senger.
- 27.01.1875 Kabale und Liebe. Bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller. Gastschauspieler:innen: Frau Senger-Boissier und A. Senger.
- 29.01.1875 Die schöne Helena. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsängerin: Marie Douy vom Actien-Theater zu München.
- 03.02.1875 Tulipatan. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Charles Chivot und Alfred Duru. [Hierauf:] Taub muss er sein od. Ein Bräutigam nach seinem Gusto. Schauspiel in 1 Akt von Friedrich Halm [Hierauf:] Das Lied von der Glocke von Friedrich Schiller.
- 05.02.1875 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich Flotow. Libretto von Friedrich Wilhelm Riese.
- 08.02.1875 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich Flotow. Libretto von Friedrich Wilhelm Riese.
- Vor dem 18.02.1875 Blaubart. Komische Operette in 4 Akten von Jacques Offenbach. Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsänger: Albert Telek von der Komischen Oper Wien.
- Vor dem 18.02.1875 Hochzeit beim Laternenschein. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Michel Carré und Léon Battu. Gastsänger: Albert Telek.
- Vor dem 18.02.1875 Das Pensionat. Operette in 2 Aufzügen von Franz Suppé. Gastsänger: Albert Telek.
- Vor dem 18.02.1875 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. Gastsänger: Albert Telek.
- Vor dem 18.02.1875 Martha od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich von Flotow. Gastsänger: Albert Telek.
- Vor dem 18.02.1875 Der Ehemann vor der Thür. Operette in einem Akt von Jacques Offenbach. Gastsänger: Albert Telek.
- Vor dem 18.02.1875 Zweiter Akt aus der Oper Der Troubadour von Giuseppe Verdi. Gastsänger: Albert Telek.
- 18.02.1875 5000.000 Teufeln od. Ein unzusammenhängender Zusammenhang od. Eine Überraschung um die andere. Musikalisch-dramatisch-komisches Tutifrutti mit Gesang und Tanz in 3 Abteilungen. Zusammengestellt von den ersten Wiener Volksdichtern.
- 20.02.1875 Die Brillanten-Königin. Original Lebensbild in 3 Abzügen von Franz Kaiser. Gastschauspielerin: Elsa Dory vom Victoria-Theater in Berlin.
- 21.02.1875 Anna Lise. Historisches Schauspiel in 5 Akten von Hermann Hersch. Gastschauspielerin: Elsa Dory.
- 28.02.1875 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Akten von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind.
- 02.03.1875 Ein weiblicher Husar. Lustspiel in 1 Akt von C. Treumann. [Hierauf:] Tulipatan. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Charles Chivot und Alfred Duru.
- 04.03.1875 Der Freischütz. Romantische Oper in 4 Akten [sic] von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind. [Dritte Reprise in der Spielzeit]
- 09.03.1875 Ein Bettler mit Millionen od. Ein Leben voll Hindernisse. Lustspiel mit Gesang und Tänzchen in 3 Abteilungen und 6 Bildern von Theodor Flam und C. Treumann.
- 11.03.1875 Der Freischütz. Romantische Oper von Carl Maria Weber. Libretto von Friedrich Kind. Heute: 3 Akt: Die Wolfsschlucht. [Hierauf:] Eine Stunde Kaiserin von Österreich. Historisches Lustspiel in 1 Akt von Offenheim. [Hierauf:] Wie denken Sie über Russland. Genrebild in 1 Akt von Gustav von Moser.
- 15.03.1875 Dinorah od. Die Wallfahrt nach Ploermel. Romantisch-komische Oper in 3 Akten von Giacomo Meyerbeer. [Dritte Aufführung in der laufenden Spielzeit]
- O. Datum Der liebe Onkel. Lustspiel in 4 Akten von Rudolf Kneisel.
- O. Datum Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch komisches Original-Zauberspiel in 3 Akten von Ferdinand Raimund.
- O. Datum Ein armer Millionär.
- 23.03.1875 Grosse Academie.

1875/1876 Direktor Julius Schulz

- 03.10.1875 Mein Leopold. Volkstück in 3 Akten und 6 Bildern von Adolph L'Arronge. Musik von Conradin.
[Festvorstellung zur Vorfeier des allerh. Namenstages Seiner Majestät Franz Josef I bei Beleuchtung des äußeren Schauplatzes]
- Vor dem 30.10.1875 Angot, die Tochter der Halle. Operette [Opéra comique] in 3 Aufzügen von Charles Lecocq.
[Mindestens drei Aufführungen in der Spielzeit 1875/76]
- Vor dem 30.10.1875 Fesseln. Von Dr. Borchardt.
- Vor dem 30.10.1875 Die schönen Weiber von Georgien. Komische Operette [Opéra bouffe] in 3 Akten von Jacques Offenbach.
- 30.10.1875 Spielt nicht mit dem Feuer. Lustspiel in 3 Akten von Gustav zu Putlitz.
- 21.11.1875 Wo steckt der Teufel. Posse mit Gesang in 3 Akten von J. Grün.
- 27.11.1875 Die Bastille od. Wer Anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Original-Lustspiel in 3 Akten von Carl Philipp Berger.
- 07.12.1875 Belisar. Oper in 3 Teilen von Gaetano Donizetti.
- 08.12.1875 Ein Wort an den Reichsrath. Volksstück in 4 Akten von O. F. Berg.
- 09.12.1875 Gretchens Polterabend. Original-Lustspiel in 5 Akten von Rudolf Kneisel.
- 21.12.1875 Die erlogene Familie. Lustspiel in 2 Akten von Alexander Altstädter. [Hierauf:] Die 73 Kreuzer des Herrn von Stutzelberger. Posse in 1 Akt nach dem Französischen von Homburg.
- 23.12.1875 Der barmherzige Bruder. Posse mit Gesang in 7 Bildern von O. F. Berg. Musik von Carl Millöcker.
- 26.12.1875 Maria Stuart. Trauerspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller. Gastschauspielerin: Irma Jelenska vom Hoftheater Wien.
- Vor dem 06.01.1876 Donna Diana. Lustspiel in 3 Akten nach dem Spanischen von Moreto und Carl August West.
Gastschauspielerin: Irma Jelenska.
- Vor dem 06.01.1876 Der Sohn der Wildnis. Dramatisches Gedicht in 5 Akten von Friedrich Halm. Gastschauspielerin: Irma Jelenska.
- Vor dem 06.01. Die Grille. Ländliches Charakterbild in 5 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer nach George Sand.
Gastschauspielerin: Irma Jelenska.
- Vor dem 06.01. Wildfeuer. Dramatisches Gedicht in 5 Aufzügen von Friedrich Halm. Gastschauspielerin: Irma Jelenska.
- 06.01.1876 Das Mädchen aus der Feenwelt od. Der Bauer als Millionär. Komisches Zaubermärchen mit Gesang in 3 Akten von Ferdinand Raimund. Musik von Drechsler.
- 09.01.1876 Tricoche und Cacolet. Posse [Vaudeville] in 5 Akten von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 11.01.1876 Nacht und Morgen. Romantisches Schauspiel in 4 Abtheilungen und 5 Akten von Charlotte Birch-Pfeiffer frei bearbeitet nach Edward Bulwer-Lytton.
- Vor dem 14.01.1876 Norma. Tragische Oper in 2 Akten von Vincenzo Bellini.
- Vor dem 14.01.1876 Das Nachtlager von Granada. Oper in 2 Akten von Conradin Kreutzer. Libretto von Karl Johann Braun Ritter von Braunthal.
- Vor dem 14.01.1876 Don Juan. Oper von Wolfgang Amadeus Mozart.
- Vor dem 14.01.1876 Belisar. Oper in 3 Teilen von Gaetano Donizetti. [Reprise]
- 24.01.1876 Fernande. Pariser Sitten- und Sensationsschauspiel in 4 Akten von Victorien Sardou. Zweites Gastspiel der kaiserlich russischen Hofschauspielerin Margarethe Herrlinger vom Hoftheater Petersburg.
- 31.01.1876 Die Blutsaugen.
- 04.02.1876 Der Marquis von Villemer. Schauspiel in 4 Akten von George Sand. Drittes Gastspiel des kaiserlichen Hofschauspielers Stanislaus Lesser. Regie: Herr Röder.

[Vorstellungen ohne Datum: Lucia di Lamermoor von Gaetano Donizetti, Alessandro Stradella von Friedrich von Flotow. Norma von Vincenzo Bellini, Ernani von Giuseppe Verdi, Zar und Zimmermann von Albert Lortzing, Nachtlager in Granada von Conradin Kreutzer].

1876/1877 Direktoren Moritz Hirsch und Maximilian Sonnenthal

- 30.09.1876 Das neunte Gebot. [Spielzeit-Eröffnung]
- 01.10.1876 Heydemann und Sohn. Lebensbild mit Gesang in 3 Aufzügen und 5 Bildern von Hugo Müller und Emil Pohl.
- 03.10.1876 Kanonenfutter. Original-Lustspiel in 3 Aufzügen von Julius Rosen.
- 05.10.1876 Der Ehemann vor der Thür. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. [Hierauf:] Dir wie mir. Einakter. [Hierauf:] Ein Stündchen auf dem Comptoir. Posse mit Gesang in 1 Akt [?] von Siegmund Haber.
- 07.10.1876 Bürgerlich und Romantisch. Lustspiel in 4 Akten von Eduard von Bauernfeld.
- 08.10.1876 Jagdabenteuer. Posse in 2 Akten von Friedrich Kaiser.
- 10.10.1876 Der verwunschene Prinz. Schwank in 3 Aufzügen von Johann von Plötz.
- 12.10.1876 Der Sonnwendhof. Volksschauspiel in 5 Aufzügen von Salomon Hermann Mosenthal.
- 14.10.1876 Hanns und Hanne. Operette in 1 Akt von E. Stiegmann. [Hierauf:] Beckers Geschichte. Singspiel in 1 Akt von Eduard Jacobson (Text) und August Conradi (Musik).

- 15.10.1876 Die Pfarrersköchin. Lebensbild mit Gesang in 4 Akten von O.F. Berg.
 21.10.1876 Margareth und Fäustling. Opernparodie von Julius Hopp.
 22.10.1876 Lorbeerbaum und Bettelstab od. Drei Winter eines deutschen Dichters. Schauspiel in 3 Akten von Karl von Holtei.
 24.10.1876 Mutterglück und Vaterfreuden. Lustspiel in 3 Akten [?] von Dum[an]joir [Philippe François Pinel].
 26.10.1876 Der Rastlbinder. Posse mit Gesang in 3 Akten von Friedrich Kaiser.
 29.10. 1876 Margarethl und Fäustling. Eine Opernparodie von Julius Hopp.
 31.10. 1876 Gefangene der Czarin. [Hierauf:] Ein Vater der seine Tochter liebt. Schwank in 1 Akt von Hohenmarkt.
 01.11.1876 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach.
 02.11.1876 Eine Nacht auf dem Friedhofe.
 04.11.1876 Maria Magdalena. Bürgerliches Trauerspiel in 3 Akten von Friedrich Hebbel.
 07.11. 1876 Ein Vater der seine Tochter liebt. Schwank in 1 Akt von Hohenmarkt. [Hierauf:] Die schöne Müllerin. Lustspiel in 1 Akt von Louis Schneider.
 09.11.1876 Die Tochter Belials. Lustspiel in 5 Akten von Rudolf Kneisel.
 11.11.1876 Die Karlschüler. Schauspiel in 5 Akten von Heinrich Laube.
 12.11.1876 Der Verschwender. Zauberspiel [Original Zaubermärchen] mit Gesang in 3 Aufzügen von Ferdinand Raimund.
 14.11.1876 Die Pfarrersköchin. Lebensbild mit Gesang in 4 Akten von O.F. Berg.
 16.11.1876 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 18.11.1876 Lamm und Löwe. Lustspiel in 3 Akten von Schreibern.
 19.11.1876 Das Mäd'l aus der Vorstadt. Posse mit Gesang in 3 Akten von Johann Nestroy.
 23.11.1876 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 25.11.1876 Kätschen von Heilbronn. Historisches Ritterschauspiel in 5 Akten von Heinrich von Kleist.
 26.11.1876 Einer von unsere Leut'. Posse mit Gesang in 3 Akten von O. F. Berg.
 30.11.1876 Der Ehemann vor der Thür. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. [Hierauf:] Stilleben am Land. Posse in 1 Akt von Carl Juin. [Hierauf:] Beckers Geschichte. Singspiel in 1 Akt von Eduard Jacobson [Text] und August Conradi [Musik].
 02.12.1876 Ein kleiner Dämon. Lustspiel in 3 Akten von Adolf Bahn.
 05.12.1876 Die Mönche. Ein Abenteuer im Kloster der Carmeliterinnen. Lustspiel in 3 Akten von Johann H. Millenet [M. Tenelli].
 07.12.1876 Abdul Aziz [von Robert Tietz?].
 08.12.1876 Ein Stündchen auf dem Comptoir. Posse mit Gesang in 1 Akt [?] von Siegmund Haber. [Hierauf:] Wem gehört die Frau? Posse mit Gesang von Theodor Flamm. [Hierauf:] Die schlimmen Buben in der Schule. Burleske mit Gesang in 1 Akt von Johann Nestroy. [Hierauf:] Heymann Lewy oder Paris in Pommern. Vaudeville-Posse in 1 Akt von Louis Angely.
 09.12.1876 Anna Lise. Historisches Schauspiel in 5 Akten von Hermann Hersch.
 10.12.1876 Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Johann Nepomuk Nestroy.
 12.12.1876 Aschenbrödel. Lustspiel in 4 Aufzügen von Roderich Benedix.
 14.12.1876 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
 19.12.1876 Fromme Wünsche. Original-Lustspiel in 3 Akten von Julius Rosen.
 21.12.1876 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 23.12.1876 Der geadelte Kaufmann. Lustspiel in 5 Akten von Carl Goerner.
 26.12.1876 Hammerschmiedin aus Steiermark. Posse mit Gesang in 2 Akten von Josef Kilian Schickh.
 28.12.1876 Giroflé-Girofla. Operette (opéra-bouffe) in 3 Akten von Alexandre Charles Lecocq. Libretto von Albert Vanloo und Eugène Letterier.
 06.01.1877 Die Erzählungen der Königin von Navarra od. Rache für Pavia. Kostümstück und Intrigenstück in 5 Akten von Eugene Scribe und Gabriel-Jean Legouvé.
 15.02.1877 Kabale und Liebe. Bürgerliches Trauerspiel in 5 Akten von Friedrich Schiller. Gastschauspielerin: Irma Jelenska vom Landes-Theater in Prag.
 01.03.1877 Die Galloschen des Glücks. Zauberpösse mit Gesang und Tanz in 5 Bildern nach Jacobson und Girndt. [21.3.1877 – 23.3.1877 Gastiert die Theatergesellschaft in der Stadt Čakovec]
 25.03.1877 Die Reise um die Welt. Ausstattungstück und Phantasiegemälde mit Gesang und Tanz nach Jules Verne.
 O. Datum Angot, die Tochter der Halle. Operette [Opéra comique] in 3 Aufzügen von Charles Lecocq.

1877/1878 Direktor A. Gustav Löcs

- 06.10.1877 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 11.10.1877 Der Jesuit und sein Zögling. Lustspiel in 4 Akten von Feuillet. Gastschauspieler: Heinrich von Karl vom Stadt-Theater Graz.

- 18.10.1877 O, diese Weiber. Posse mit Gesang in 3 Akten und 7 Bildern von Rudolf Hahn. Gastschauspieler: Heinrich von Karl.
- 23.10.1877 Blaubart. Komische Operette in 4 Akten von Jacques Offenbach. Text von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 25.10.1877 Arria und Messalina. Trauerspiel in 5 Aufzügen von Adolf Wilbrandt.
- 28.10.1877 Morilla. Komische Operette in 3 Akten nach einem Märchen von Julius Hopp.
- 29.10.1877 Ein Schutzgeist. Lustspiel-Posse in 3 Aufzügen von Julius Rosen.
- 30.10.1877 Ein Erfolg. Lustspiel in 4 Akten von Paul Lindau.
- 31.10.1877 Ein Schutzgeist. Lustspiel-Posse in 3 Aufzügen von Julius Rosen.
- 01.11.1877 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach. [Geistererscheinungen bei elektrischem Lichte.]
- 03.11.1877 Giroflé-Girofla. Operette (opéra-bouffe) in 3 Akten von Alexandre Charles Lecocq. Libretto von Albert Vanloo und Eugène Letterier.
- 08.11.1877 Durchs Ohr. Lustspiel in 3 Aufzügen von Wilhelm Jordan. [Hierauf:] Eine Vereinsschwester. Posse mit Gesang in 1 Aufzug von Anton Langer.
- 11.11.1877 Die Jungfrau von Dragant. Parodistisch-komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé.
- 12.11.1877 Der Jesuit und sein Zögling. Lustspiel in 4 Akten von Feuillet.
- 15.11.1877 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 19.11.1877 Ein Blitzmädl. Posse mit Gesang in 4 Akten von Carl Costa. Musik von Carl Milöcker. [Vierte Gastvorstellung der Varaždiner Theatergesellschaft in Čakovec].
- 26.11.1877 Durchs Ohr. Lustspiel in 3 Aufzügen von Wilhelm Jordan. [Hierauf:] Madame Potiphar oder Aurora in Oel. Posse von A. Langer.
- 04.12.1877 Domi der amerikanische Affe od. Die Schreckenstage auf St. Domingo. Spektakelstück mit Gesang in 4 Akten und 7 Bildern von Franz Xaver Told. Musik von Adolf Müller. Gastspiel des Mimikers und Affendarstellers John Jackson.
- 08.12.1877 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. [Kostüme nach dem Konzept des Carltheaters].
- 22.12.1877 O, diese Weiber. Posse mit Gesang in 3 Akten und 7 Bildern von Rudolf Hahn.
- 05.02.1878 Die Grille. Ländliches Charakterbild in 5 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer nach George Sand.
- 21.02.1878 Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg. [Hierauf:] Die Neuvermählten. Komödie in 2 Akten von Bjørnstjerne Bjørnson.
- 24.02.1878 Ein fideler Student, od. Ein Bettler mit Millionen. Original-Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 6 Bildern von Theodor Flam.
- 28.02.1878 Die Neuvermählten. Komödie in 2 Akten von Bjørnstjerne Bjørnson. [Hierauf:] Der Feuertod, od. Seine bessere Hälfte. Posse mit Gesang in 1 Akt von O. F. Berg.
- 02.03.1878 Margarethl und Fäustling. Eine Opernparodie von Julius Hopp.
- 12.03.1878 Das Pensionat. Operette in 2 Aufzügen von Franz Suppé. [Hierauf:] Weibertränen wirken. Lustspiel in 1 Akt von Carl August Görner.

1879/1880 Direktor Hermann Sallmayer

[Ab dem 17. Dezember 1879 J. E. Christoph, Herr Udl und Alfons Mandl]

- 11.10.1879 Das Stiftungsfest. Lustspiel in 3 Aufzügen von Roderich Benedix.
- 12.10.1897 Der Herr Landesgerichtsrath. Lebensbild mit Gesang in 4 Aufzügen von O. F. Berg.
- 18.10.1879 Größenwahn. Lustspiel in 4 Akten von Julius Rosen.
- 19.10.1879 Jagd nach einem Bräutigam. [Hierauf:] Garibaldi. Schwank in 1 Akt von Julius Rosen.
- 21.10.1879 Die Pfarrersköchin. Lebensbild mit Gesang in 4 Akten von O.F. Berg.
- 23.10.1879 Der Sonnwendhof. Volksschauspiel in 5 Aufzügen von Salomon Hermann von Mosenthal.
- 25.10.1879 Der Veilchenfresser. Lustspiel in 4 Aufzügen von Gustav Moser.
- 26.10.1879 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. Gastsängerin: Frau Christoph-Maschek.
- 28.10.1879 Die Rosa-Dominos. Posse in 3 Aufzügen von Alfred Charlemagne Delacour und Alfred Hennequin.
- 01.11.1879 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach.
- 02.11.1879 Taub muß er sein od. Ein Bräutigam nach seinem Gusto. Schauspiel in 1 Akt von Friedrich Halm. [Hierauf:] Eulenspiegel als Schnipfer. Posse in 1 Akt von Anton Bittner. [Hierauf:] Die lebendig todten [sic] Eheleute. Schwank in 1 Akt von Carl [Josef] Schikaneder nach einem türkischen Märchen.
- 05.11.1879 Hasemann's Töchter. Original-Volksstück mit Gesang in 4 Aufzügen von Adolph L'Arronge.
- 06.11.1879 Danischeck's. Schauspiel in 4 Aufzügen von Pierre Nevsky.
- 08.11.1879 Hasemann's Töchter. Original-Volksstück mit Gesang in 4 Aufzügen von Adolph L'Arronge.

- 09.11.1879 Elias Regenwurm, od. Die Verlobung auf der Parforce-Jagd. Große Posse mit Gesang in 1 Abteilung [2 Akten] von Friedrich Hopp.
- 11.11.1879 Citronen. Original-Lustspiel in 4 Aufzügen von Julius Rosen.
- 13.11.1879 Der Glöckner von Notre-Dame. Romantisches Drama in 6 Tableaux von Charlotte Birch-Pfeiffer frei nach dem Roman von Victor Hugo.
- 15.11.1879 Blinde Kuh.
- 16.11.1879 Goldteufel, od. Ein Abenteuer in Amerika. Romantisch-komisches Gemälde mit Gesang in 3 Abteilungen von Carl Elmar.
- 18.11.1879 Aschenbrödel. Lustspiel in 4 Aufzügen von Roderich Benedix.
- 20.11.1879 Liebeszauber. Phantastische Posse mit Gesang und Tanz in 7 Bildern [?] von Eduard Jacobson. [Hierauf:] 73 Kreuzer des Herrn Stutzelberger. Posse in 1 Akt [?] von Ch. Homburg.
- 22.11.1879 Der Sohn der Wildnis. Dramatisches Gedicht in 5 Akten von Friedrich Halm.
- 23.11.1879 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Carl Görlitz. Musik von Carl Millöcker.
- 25.11.1879 O, diese Männer. Schwank in 4 Aufzügen von Julius Rosen.
- 27.11.1879 Die Waise aus Lowood. Schauspiel in 2 Abteilungen und 4 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer mit freier Benutzung des Romans Jane Eyre von Currer Bell [Charlotte Brontë].
- 29.11.1879 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 02.12.1879 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Carl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 04.12.1879 Hadschi Loja. [Hierauf:] Die Neuvermählten. Komödie in 2 Akten von Bjørnstjerne Bjørnson.
- 06.12.1879 Ultimo. Lustspiel in 5 Aufzügen von Gustav Moser.
- 07.12.1879 Größenwahn. Lustspiel in 4 Akten von Julius Rosen [Nicolaus Duffek].
- 08.12.1879 Dienstbotenwirtschaft, od. Chatouille und Uhr. Posse in 2 Akten von Friedrich Kaiser.
- 11.12.1879 Die Kinder des Kapitän Grant. Ausstattungsstück in 11 Bildern nach dem Roman von Jules Verne.
- 12.12.1879 Die Kinder des Kapitän Grant. Ausstattungsstück in 11 Bildern nach dem Roman von Jules Verne.
- 13.12.1879 Die Kinder des Kapitän Grant. Ausstattungsstück in 11 Bildern nach dem Roman von Jules Verne.
- 21.12.1879 Kaiser Josef II und die Schustertochter. Historisches Volksschauspiel in 4 Bildern von Heinrich Jantsch.
- 26.12.1879 Rübzahl. Ein Märchenspiel in 4 Bildern mit Gesang und Tanz frei bearbeitet nach Rübzahl Sagen. [Hierauf:] Dienstbotenwirtschaft, od. Chatouille und Uhr. Posse in 2 Akten von Friedrich Kaiser.
- 28.12.1879 Der verrückte Millionär.
- 09.01.1880 Adam und Eva. Komödie in 3 Akten von Paul Eger [?]. [Hierauf:] Er ist nicht eifersüchtig. Lustspiel in 1 Akt von Alexander Elz. [Hierauf:] Lebende Bilder. Aufgeführt von der Varaždiner Feuerwehr-Dilettantengesellschaft.

1880/1881 Direktor Allegr[ev], Kapellmeister J. E. Christoph und Regisseur Arthur

- 01.01.1881 Eine leichte Person. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 7 Bildern von Anton Bittner.
- 02.01.1881 Ein Blitzmädl. Posse mit Gesang in 4 Akten von Carl Costa. Musik von Carl Millöcker.
- 04.01.1881 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 06.01.1881 Von Stufe zu Stufe. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Hugo Müller.
- 08.01.1881 Mädchenschwüre. Stück von Gustav von Moser [?]
- 09.01.1881 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 11.01.1881 Niniche. Vaudeville in 3 Akten von Alfred Hennequin und Alfred Millaud.
- 13.1.1881 Pikante Enthüllung.
- 15.01.1881 Ein armer Marquis. Ein Stück von Förster [?]. [Hierauf:] Monsieur und Madame Denis. Komische Oper in 1 Akt von Jacques Offenbach.
- 16.01.1881 Marianne, das Weib aus dem Volke. Gemälde aus dem Volksleben in 5 Akten von Adolphe Dennery und P. Mallian.
- 18.01.1881 Demi-monde. Komödie in 5 Aufzügen von Alexander Dumas Sohn.
- 20.01.1881 Ich habe mein Benefiz. [Hierauf:] Leichte Kavallerie. Komische Operette in 2 Abteilungen von Franz Suppé. Libretto von Karl Costa.
- 22.01.1881 Der Bibliothekar. Schwank in 4 Akten von Gustav Moser.
- 23.01.1881 Zum ersten Male im Theater. [Hierauf:] Leichte Kavallerie. Komische Operette in 2 Abteilungen von Franz Suppé. Libretto von Karl Costa.
- 25.01.1881 Wo is denn 'Kind?
- 31.01.1881 Die Großherzogin von Gerolstein. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 02.02.1881 Capitän Ahlström.
- 04.02.1881 Die Verlorene.
- 06.02.1881 Capitän Ahlström.

- 08.02.1881 Der Bibliothekar. Schwank in 4 Akten von Gustav von Moser.
 10.02.1881 Margarethl und Fäustling. Opernparodie von Julius Hopp.
 12.02.1881 Ein aufrichtiger Lügner.
 13.02.1881 Die Großherzogin von Gerolstein. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
 15.02.1881 Die Glocken von Corneville. Komische Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabet.
 17.02.1881 Drei Dinge nenn' ich Euch. [Hierauf:] Flotte Bursche. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Joseph Braun.
 18.02.1881 Die Glocken von Corneville. Komische Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabet.
 20.02.1881 Margarethl und Fäustling. Eine Opernparodie von Julius Hopp.
 22.02.1881 Die Glocken von Corneville. Komische Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabet.
 24.02.1881 Die zweite Frau. Komödie in 4 Akten von Arthur W. Pinero [?].
 05.03.1881 Ihr Reservist.
 10.03.1881 Prinzessin von Trapezunt. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Charles Nuitter, Etienne Victor Tréfeu de Tréval.
 12.03.1881 Die Glocken von Corneville. Komische Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabet.
 13.03.1881 Prinzessin von Trapezunt. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Charles Nuitter, Etienne Victor Tréfeu de Tréval.
 16.03.1881 Der Affe und der Bräutigam. Posse mit Gesang in 3 Akten von Johan Nestroy.
 19.03.1881 Angot, die Tochter der Halle. Operette in 3 Aufzügen von Charles Lecocq.
- 08.10.1881 – Ende Februar 1882 [?] Direktor Emil Weißberger**
- 08.10.1881 Die Tochter des Herrn Fabricius. Schauspiel in 3 Aufzügen von Adolf Wilbrandt.
 10.10.1881 Boccaccio od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 13.10.1881 Giroflé-Girofla. Operette (opéra-bouffe) in 3 Akten von Alexandre Charles Lecocq. Libretto von Albert Vanloo und Eugène Letterier.
 15.10.1881 Sodom und Gomorrha. Schwank in 4 Aufzügen von Franz von Schönthan.
 17.10.1881 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 18.10.1881 O, diese Männer. Schwank in 4 Aufzügen von Julius Rosen.
 20.10.1881 Die Näherin. Posse mit Gesang in 4 Akten von Ludwig Held. Musik von Carl Millöcker.
 22.10.1881 Johannistrieb. Schauspiel in 4 Aufzügen von Paul Lindau.
 24.10.1881 Er will nicht sterben. Dramatischer Scherz in 1 Aufzug von Clemens Franz Stix.[Hierauf:] Zaubervorstellung.
 26.10.1881 Servus Herr Stutzerl. Posse in 1 Akt von Carl Juin und Louis Flex. [Hierauf:] Ich werde mir den Major einladen. Lustspiel in 1 Akt nach dem Französischen frei bearbeitet von Gustav von Moser.
 28.10.1881 Die Vereinsschwester. Posse mit Gesang in 1 Aufzug von Anton Langer.
 30.10.1881 Nr. 28. Lebensbild in 3 Akten von O. F. Berg.
 01.11.1881 Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Akten von Ernst Raupach.
 03.11.1881 Ein Blitzmädl. Posse mit Gesang in 4 Akten von Carl Costa. Musik von Carl Mill-öcker. [Hierauf:] Eine Ohrfeige um jeden Preis. Lustspiel von Philippe Dumanoir.
 05.11.1881 Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg.
 07.11.1881 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
 09.11.1881 Giftmischerin, od. Die Gebieterin von St. Tropez. Schauspiel in 5 Abteilungen von Johann Wenzel Lambert nach dem Drama La dame de St. Tropez von Auguste Anicet-Bourgeois und Dennerly.
 11.11.1881 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Carl Görnitz. Musik von Carl Millöcker.
 13.11.1881 Die Tochter des Herrn Fabricius. Schauspiel in 3 Aufzügen von Adolf Wilbrandt.
 19.11.1881 Die Prinzessin von Bagdad. Schauspiel in 3 Akten von Alexandre Dumas.
 20.11.1881 Der böse Geist Lumpacivagabundus, od. Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy.
 21.11.1882 Englisch. Posse in 1 Aufzug von Carl Görner [?]. [Hierauf:] Konzert.
 22.11.1881 Die Schuld eines Mannes. Lustspiel in 3 Akten. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Theodor Zehden.
 26.11.1881 Hohe Gäste. Schwank in 1 Aufzug von Georg Friedrich Belly und Poly Henrion. [Hierauf:] Mit der Feder. Lustspiel in 1 Akt von Sigmund Schlesinger.

- 27.11.1881 Die Bluthochzeit. Drama in 4 Akten von Albert Lindner.
 29.11.1881 Flatterfurcht.
 01.12.1881 Die Gipsfigur. Posse mit Gesang in 3 Akten von Theodor Taube.
 03.12.1881 Giroflé-Girofla. Operette (opéra-bouffe) in 3 Akten von Alexandre Charles Lecocq. Libretto von Albert Vanloo und Eugène Letterier.
 04.12.1881 Der Doppelselbstmord. Bauernposse mit Gesang in 3 Akten von Ludwig Anzengruber. Musik von Adolf Müller.
 06.12.1881 Der Seekadet. Komische Oper in 3 Aufzügen von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell.
 08.12.1881 Der Seekadet. Komische Oper in 3 Aufzügen von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell.
 09.12.1881 Der Seekadet. Komische Oper in 3 Aufzügen von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell.
 11.12.1881 Von Dreien der Glücklichste.
 13.12.1881 Die Vergnügungsreise. Posse mit Gesang und Tanz in 3 Abteilungen von George Starke. Musik von E. Stiegmann.
 15.12.1881 Gräfin Lea. Schauspiel in 5 Aufzügen von Paul Lindau.
 17.12.1881 Giftmischerin, od. Die Gebieterin von St. Tropez. Schauspiel in 5 Abteilungen von Johann Wenzel Lemberg nach dem Drama La dame de St. Tropez von Auguste Anicet-Bourgeois und Denney.
 18.12.1881 Sie ist wahnsinnig. Drama in 2 Akten nach dem Französischen des Melesville von Louis Angely [?]. [Hierauf:] E. S. S. od. Die Ausstaffierung.
 26.12.1881 Morilla. Komische Operette in 3 Akten von Julius Hopp.
 27.12.1881 Wo ist das Kind.
 29.12.1881 Krieg im Frieden. Lustspiel in 5 Akten von Gustav Moser und Franz Schönthan.
 31.12.1881 In der Höhle des Löwen. Schwank in 3 Aufzügen von Maurice Hennequin und Paul Bilhaud.

5.2.1888 – 24.3.1888 Direktor Georg Zanetti

- 05.02.1888 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 07.02.1888 Goldfische. Lustspiel in 4 Akten von Franz Schönthan und Gustav Kadelburg.
 09.02.1888 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 11.02.1888 Boccaccio, od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 12.02.1888 Der Lumpenball. Faschingsposse mit Gesang in 4 Akten von Benjamin Schier. Musik von Paul Mestrozi.
 14.02.1888 Raub der Sabinerinnen. Lustspiel in 4 Akten von Franz und Paul Schönthan. Musik von Franz Roth.
 16.02.1888 Der lustige Krieg. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 18.02.1888 Der Schmiedemeister. Komödie in 5 Akten von Georges Ohnet.
 19.02.1888 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
 21.02.1888 Die goldene Spinne. Schwank in 4 Akten von Franz Schönthan.
 23.02.1888 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 25.02.1888 Die blaue Grotte. Schwank in 3 Akten von Emil Pohl. [Hierauf:] Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg.
 26.02.1888 Rip-Rip. Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Henri Meilhac und Philippe Gille.
 28.02.1888 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 01.03.1888 Krieg im Frieden. Lustspiel in 5 Akten von Gustav Moser und Franz Schönthan.
 03.03.1888 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
 10.03.1888 Die Afrikareise. Operette in 3 Akten von Franz von Franz Suppé. Text von Moritz West und Richard Genée.
 13.03.1888 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Hermine Meyerhoff.
 14.03.1888 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Hermine Meyerhoff.
 16.03.1888 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée. Gastsängerin: Hermine Meyerhoff.
 17.03.1888 Donna Juanita. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Hermine Meyerhoff.
 18.03.1888 Boccaccio, od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Hermine Meyerhoff.
 20.03.1888 Die Glocken von Corneville. Komische Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabet. Gastsängerin: Hermine Meyerhoff.
 22.03.1888 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
 23.03.1888 Flotte Bursche. Operette in einem Akt von Franz Suppé. Libretto von Josef Braun.
 24.03.1888 's Nullerl. Volksstück mit Gesang in 5 Aufzügen von Carl Morré. [Letzte Vorstellung der Spielzeit]

17.10.1888 – Feb. 1889 Direktor Georg Zanetti

- 17.10.1888 Mikado, od. Ein Tag in Titipu. Burleske Operette in 2 Akten von Arthur Sullivan. Libretto von William Gilbert.
 18.10.1888 Ein toller Einfall. Schwank in 4 Akten von Karl Laufs.
 21.10.1888 Die Jungfrau von Orléans, od. Das Mädchen von Orléans. Oper in 4 Akten und 6 Bildern von Pjotr Tschaikowski. Libretto von Pjotr Tschaikowski.
 23.10.1888 Sie weiß etwas! Schwank von Rudolf Kneisel.
 25.10.1888 Ein Tropfen Gift. Schauspiel in 4 Akten von Oskar Blumenthal.
 27.10.1888 Prinzessin von Trapezunt. Komische Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Charles Nutter, Etienne Victor Tréfeu de Tréval.
 03.11.1888 Die Hexe von Boissy. Operette von Ivan Zajc.
 10.11.1888 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten (4 Bildern) von Jacques Offenbach. Libretto von Ludovic Halévy und Hector Crémieux.
 17.11.1888 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 27.11.1888 Der Bibliothekar. Schwank in 4 Akten von Gustav von Moser.
 09.12.1888 Die Gigerln von Wien. Posse mit Gesang in 4 Akten von Joseph Wimmer. Musik von Karl Kleiber. [29. Vorstellung im Saison-Abonnement].
 15.12.1888 Der Trompeter von Säckingen [?]. Oper in 3 Akten von Viktor Neßler. Libretto von Rudolf Bunge.

Sept. 1889 Direktor Rudolf Frinke [Gleichenberger-Operetten-Gesellschaft]

- 03.09.1889 Mikado, od. Ein Tag in Titipu. Burleske Operette in 2 Akten von Arthur Sullivan. Libretto von William Gilbert.
 05.09.1889 Die sieben Schwaben. Volksoper in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Justin Bauer. Gastsängerin: Caroline Fischer vom Landestheater in Graz.
 07.09.1889 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer. Gastsängerin: Dora Jenny.
 08.09.1889 Mikado, od. Ein Tag in Titipu. Burleske Operette in 2 Akten von Arthur Sullivan. Libretto von William Gilbert. Gastsängerin: Dora Jenny.
 10.09.1889 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. Gastsängerin: Dora Jenny.
 11.09.1889 Farinelli. Operette in 3 Akten von Hermann Zumpé. Libretto von F. Wilibald Wulff und Charles Saßmann. Gastsängerin: Dora Jenny.

März 1890 Direktor Rudolf Exel [Deutsches Theater Budapest]

- 09.03.1890 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Alois Berla. Musik von Carl Millöcker. Gastschauspielerin: Poldi Pitsch vom Theater an der Wien.
 11.03.1890 Die berühmte Frau. Lustspiel in 3 Akten von Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg.
 13.03.1890 Mein Leopold. Original-Volksstück in 3 Akten und 6 Bildern von Adolph L'Arronge. Musik von Conradin. Gastschauspielerin: Poldi Pitsch.
 15.03.1890 Madame Bonivard, od. O diese Schwiegermutter! Schwank in 3 Akten von Alexandre Bisson und Antony Mars.
 16.03.1890 Die Gigerln von Wien. Posse mit Gesang in 4 Akten von Joseph Wimmer. Musik von Karl Kleiber. Gastschauspielerin: Poldi Pitsch.
 17.03.1890 Anna-Gasse Nro. 27. Posse mit Gesang in 4 Akten von Leopold Krenn und F. Schamberg. Gastschauspielerin: Poldi Pitsch.
 18.03.1890 Der Schwabenstreich. Lustspiel in 4 Akten von Franz Schönthan.
 22.03.1890 Der Fall Clemenceau. Schauspiel in 5 Akten von Alexander Dumas und Armand d'Artois. Gastschauspielerin: Poldi Pitsch.
 23.03.1890 Von Stufe zu Stufe. Volksstück mit Gesang und Tanz in 3 Bildern von Hugo Müller. Musik von Kapellmeister Roth. Gastschauspielerin: Poldi Pitsch.
 25.03.1890 Einen Jux will er sich machen. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Johann Nestroy. Wohltätigkeitsvorstellung zu Gunsten der Armen der Freistadt Warasdin.
 29.03.1890 Wohltätige Frauen. Lustspiel in 4 Akten von Adolph L'Arronge.
 30.03.1890 Hasemann's Töchter. Original-Volksstück mit Gesang in 4 Aufzügen von Adolph L'Arronge. [Letzte Vorstellung]

Okt. 1890 Direktor Rudolf Frinke [Marburger Theatergesellschaft, Ensemble von ca. 40 Personen]

- 20.10.1890 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
 21.10.1890 Das letzte Wort. Ein Stück in 4 Akten von Franz Schönthan.
 27.10.1890 Ihr Corporal. Posse mit Gesang in 5 Aufzügen von Carl Costa. Musik von Carl Millöcker.
 28.10.1890 Das Nachtlager von Granada. Oper in 2 Akten von Conradin Kreutzer. Libretto von Karl Johann Braun Ritter von Braunthal.

- 03.11.1890 Zwei Rosen [?]. Lustspiel in 3 Akten von A. Pinere und E. Potl [?].
 04.11.1890 Tilli. Original-Lustspiel in 4 Akten von Friedrich Stähl.

Ende Dez. 1890 bis ca. 22. Jan. 1891 Direktor Alfred Freund [Deutsches Theater Trieste]

- 13.01.1891 Die Hochzeit von Valeni. Schauspiel in 4 Akten von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner. [Geplant waren vier-fünf Aufführungen wöchentlich]

Okt. 1891 Direktor Rudolf Frinke [Marburger Operettengesellschaft]

- 21.10.1891 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 22.10.1891 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 23.10.1891 Die Puppenfee. Pantomimisches Ballett in 1 Akt. Libretto von Joseph Haßreiter und Franz Xaver Gaul. Choreografie von Joseph Haßreiter. Musik von Josef Bayer. [Hierauf:] Hochzeit beim Laternenschein. Operette in 1 Akt von Jacques Offenbach. Libretto von Michel Carré und Léon Battu.
 O. Datum Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto Leonhard Kohl von Kohlenegg.

März 1892 Direktor Rudolf Frinke [Marburger Operettengesellschaft]

- 24.03.1892 Das Sonntagskind. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
 30.03.1892 Das Sonntagskind. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
 31.03.1892 Die Uhlanten. Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Libretto von Hugo Wittmann.
 01.04.1892 Der Abenteurer [?].

Dez. 1892 Direktor Hinko Zeller

- 22.12.1892 Cavalleria rusticana. Oper in 1 Akt von Pietro Mascagni. Libretto von Giovanni Targioni Tozzetti und Guido Menasci nach der Erzählung von Giovanni Verga.

Jan. [?] – März 1893 Direktor August Knirsch [Sprech- und Musiktheater]

- 18.02.1893 Das zweite Gesicht. Lustspiel in 4 Akten von Oscar Blumenthal.
 28.02.1893 Das verlorene Paradies. Neustes Sensationsstück in 3 Akten von Ludwig Fulda. Debüt des Varaždiner Schauspielers Adolf Femen.
 09.03.1893 Schuldig! Drama in 3 Akten von Richard Voß.
 21.3.1893 – 23.3.1893 Gastspiel der Theatergesellschaft von Nadežda Slavjanska. Musik- und Tanzproduktionen.

Apr. 1893 Direktor Rudolf Frinke [Musiktheater]

- 19.04.1893 Der Troubadour. Oper in 4 Akten von Giuseppe Verdi. Libretto von Salvatore Cammarano und Leone Emanuele Bardare.
 20.04.1893 Die Jüdin. Grand opéra in 5 Akten von Jacques Fromental Halévy. Libretto von Eugène Scribe.
 22.04.1893 Faust. Oper in 5 Akten von Charles Gounod. Libretto von Jules Barbier und Michel Carré.
 23.04.1893 Wilhelm Tell. Grand opéra in 4 Akten von Gioachino Rossini. Libretto von Étienne de Jouy und Hippolyte Bis nach dem Schauspiel von Friedrich Schiller.
 25.04.1893 Der Freischütz. Romantische Oper in 3 Aufzügen von Carl Maria von Weber. Libretto von Friedrich Kind.

Jan. – Feb. 1894 Direktor August Knirsch [Sprechtheater]

- O. Datum Raub der Sabinerinnen. Lustspiel in 4 Akten von Franz und Paul Schönthan. Musik von Franz Roth.
 O. Datum Das Bild des Signorelli. Schauspiel in 4 Akten von Richard Jaffé.
 27.01.1894 Der ungläubige Thomas. Schwank in 3 Akten von Carl Laufs und Wilhelm Jacoby.
 06.02.1894 Groß-Wien. Lokalposse mit Gesang in 4 Akten von Johann Wimmer. Musik von Karl Berger.
 10.02.1894 Auf der Höhe. Schauspiel von Ludwig Ganghofer.
 17.02.1894 Gastschauspieler: Ronacher.
 18.02.1894 Gastschauspieler: Ronacher.
 22.02.1894 Heimat. Schauspiel in 4 Akten von Hermann Sudermann.
 24.02.1894 Aufruhr im Palast [?].
 25.02.1894 Der Struwpeter. Dramatisches Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in 1 Vorspiele und 4 Abtheilungen von Carl Riedl. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
 25.02.1894 Varaždin, wie es weint und lacht. Nach dem Volksstück Berlin, wie es weint und lacht von Oskar F. Berg.
 O. Datum Größenwahn. Lustspiel in 4 Akten von Julius Rosen.
 11.03.1894 Zwei glückliche Tage. Schwank in 4 Akten von Franz Schönthan und Gustav Kadelburg.
 13.03.1894 Goldhochzeit [?].
 15.03.1894 Lolo's Vater. Volksstück in 4 Akten von Adolf L'Arronge.
 17.03.1894 Aufruhr im Palast [?].

- 18.03.1894 Charleys Tante. Schwank in 3 Aufzügen von Brandon Thomas.
 18.03.1894 Die Grille. Ländliches Charakterbild in 5 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer. Nach George Sand.

März – Apr. 1894 Direktor [Adolf Gustav od. Ignaz] Siege [Operettengesellschaft]

- 26.03.1894 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 01.04.1894 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.

Nov. 1894 Direktor Hinko Petirsch-Zeller [Triester Theater Fenice]

- 20.11.1894 Lachende Erben. Komische Operette in 3 Akten von Carl Weinberger. Libretto von Julius Horst und Leo Stein. [Erste Vorstellung] [Der angekündigte Spielplan des Gastspiels: Farinelli. Operette in 3 Akten von Hermann Zumpe; Die Jungfrau von Belleville. Operette in 3 Aufzügen von Carl Millöcker; Jabuka. Operette in 3 Akten von Johann Strauss; Der Bajazzo (Pagliacci). Dramatische Oper in 2 Akten mit einem Prolog von Ruggero Leoncavallo; Das goldene Kreuz. Oper in 2 Akten von Ignaz Brüll; Auf dem Bleder See [?]; Charleys Tante. Schwank in 3 Aufzügen von Brandon Thomas; Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller.

Apr. 1895 Direktor August Knirsch

- 04.04.1895 Heirat auf Probe. Posse mit Gesang in 3 Akten nach Carl Gers von Bernhard Buchbinder und Franz Reiner. Musik von Leopold Kuhn. [Erste Vorstellung]
 06.04.1895 Die Katakomben. Lustspiel in 4 Akten von Gustav David.
 07.04.1895 Bruder Martin. Volksstück mit Gesang in 4 Akten von Carl Costa. Musik Max von Weinzierl.
 15.04.1895 Goldglöckchen und die drei Bären. [?] Kindervorstellung am Nachmittag.
 15.04.1895 Wien bleibt Wien. Posse mit Gesang in 4 Bildern nach Schreier und Hirschl frei bearbeitet von Carl Lindau und Friedrich Anthony. Musik von Hans Krenn.
 16.04. 1895 Die Hochzeit von Valeni. Schauspiel in 4 Akten von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner.
 18.04.1895 Die Puppenfee [?]. Pantomimisches Ballett in 1 Akt. Libretto von Joseph Haßreiter und Franz Xaver Gaul. Choreografie von Joseph Haßreiter. Musik von Josef Bayer.
 21.04.1895 An der blauen Donau. Lebensbild in 3 Akten von O. F. Berg.
 23.04.1895 Das gelobte Land. Lustspiel in 3 Akten von Franz und Paul Schönthan.
 25.04.1895 Posse von Julius Rosen.
 30.04. 1895 Der Zar Josef II in Kroatien als Retter in der Not. Historisches Volksstück vom Schauspieler Maxime Rene.

Jan. 1896 Direktor Adolf Oppenheim [Deutsches Theater Ljubljana]

Apr. 1896 Direktorin Mizzi Korff und Direktor Eduard Vollbrecht

- 06.04.1896 Ihr Corporal. Große Posse mit Gesang in 4 Akten von Carl Costa. Musik Millöcker. [Erste Vorstellung]
 O. Datum Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 11.04.1896 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten (4 Bildern) von Jacques Offenbach. Libretto von Ludovic Halévy und Hector Crémieux.
 12.04.1896 Der Seekadet. Komische Oper in 3 Aufzügen von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell.
 14.04.1896 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
 18.04.1896 Lachtaube. Operette in 3 Akten von Eugen von Taund. Libretto von Otto Rehberg.
 29.04.1896 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
 O. Datum Hänsel und Gretl. Oper in 3 Akten von Engelbert Humperdinck. Libretto von Adelheid Wette geb. Humperdinck. [Drei Aufführungen]
 10.05.1896 Der letzte Zrinsky. Vaterländisches Schauspiel in 5 Akten von Higin Dragošić. [Letzte Vorstellung]

Nov.–Dez. 1896 Direktorin Mizzi Korff und Direktor Eduard Vollbrecht

- O. Datum Das Modell. Operette in 3 Akten von Franz Suppé [postum, vollendet von Julius Stern und Antonio Zamara]. Libretto von Victor Léon und Ludwig Held.
 29.11.1896 Ein Blitzmäd. Posse mit Gesang in 4 Akten von Carl Costa. Musik von Carl Millöcker.
 02.12.1896 Fernands Ehecontract. Schwank in 3 Akten nach Georges Feydeau.
 03.12.1896 Der Schmiedemeister. Komödie in 5 Akten von Georges Ohnet.

28. Okt. 1897 – Ende Dez. 1897 Direktor Gustav Frey

- 28.10.1897 Martha, od. Der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in 5 Akten von Friedrich von Flotow. [Eröffnungsvorstellung]
 31.10.1897 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Eilfeld.
 03.11.1897 Der Feldprediger. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Alois Wohlmuth.
 04.11.1897 Comtesse Guckerl. Lustspiel in 3 Akten von Franz Schönthan und Franz Koppel-Eilfeld.
 06.11.1897 Die Grille. Ländliches Charakterbild in 5 Aufzügen von Charlotte Birch-Pfeiffer. Nach George Sand.

- 07.11.1897 Der Heiratsschwindler. Posse mit Gesang in 3 Akten von Bernhard Buchbinder.
 09.11.1897 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 11.11.1897 Fräulein Frau. Lustspiel in 3 Akten von Gustav Moser und Robert Misch.
 O. Datum Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 21.11.1897 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 27.11.1897 Drei Paar Schuhe. Posse mit Gesang in 3 Abteilungen und 1 Vorspiel von Carl Görlitz. Musik von Carl Millöcker.
 28.11.1897 Die Puppenfee. Pantomimisches Ballett in 1 Akt. Libretto von Joseph Haßreiter und Franz Xaver Gaul. Choreografie von Joseph Haßreiter. Musik von Josef Bayer. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
 28.11.1897 Das Mädch ohne Geld. Lustspiel von O. F. Berg.
 02.12.1897 Das grobe Hemd. Volksstück in 4 Akten von C. Karlweis.
 05.12.1897 Die Puppenfee. Pantomimisches Ballett in einem Akt. Libretto von Joseph Haßreiter und Franz Xaver Gaul. Choreografie von Joseph Haßreiter. Musik von Josef Bayer. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
 05.12.1897 Ein Volksstück [Titel unbekannt] von Gustav Moser.
 06.12.1897 Boccaccio, od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 16.12.1897 Operettenvorstellung.
 18.12.1897 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignatz Schnitzer.
 19.12.1897 Der Seekadet. Komische Oper in 3 Aufzügen von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell. [Neue Ausstattung und vierzig Statistenkinder]

03.03.1900 – 15.05.1900 Direktor August Knirsch [Operettengesellschaft]

- 03.03.1900 Der Vizeadmiral. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée. [Eröffnungsvorstellung]
 04.03.1900 Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 05.03.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich Waldberg.
 16.04.1900 Nanon. Operette in 3 Akten von Richard Genée. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 19.04.1900 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
 22.04.1900 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
 24.04.1900 Orpheus in der Unterwelt. Burleske Oper in 2 Akten (4 Bildern) von Jacques Offenbach. Libretto von Ludovic Halévy und Hector Crémieux.
 26.04.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich Waldberg.
 28.04.1900 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
 29.04.1900 Im weißen Rößl. Lustspiel in 3 Akten von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg.
 01.05.1900 Der schöne Rigo. Operette in 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
 03.05.1890 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 05.05.1900 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 06.05.1900 Der Stabstrompeter. Posse mit Gesang in 4 Aufzügen von Wilhelm Mannstädt und Carl Lindau. Musik von Hans Krenn und Franz Voith.
 08.05.1900 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
 10.05.1900 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 12.05.1900 Mannschaft an Bord. Operette in 1 Akt von Ivan Zajc. Libretto von J. L. Harisch. [Hierauf:] Flotte Bursche. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Joseph Braun
 13.05.1900 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg. [Dritte Reprise]
 15.05.1900 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy. [Letzte Vorstellung]

4.11.1902 – 2.1.1903 Direktor Heinrich Skriwanek [Operettengesellschaft]

- 04.11.1902 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
 06.11.1902 Der Vogelhändler. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
 08.11.1902 Gasparone. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
 O. Datum Die Fledermaus. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Karl Haffner und Richard Genée.
 13.11.1902 Die Glocken von Corneville. Komische Operette in 3 Akten von Robert Planquette. Libretto von Louis François Clairville und Charles Gabet.
 15.11.1902 Die schöne Galathée. Operette in 1 Akt von Franz Suppé. Libretto von Leonhard Kohl von Kohlenegg. [Hierauf:] Das Versprechen hinter'm Herd. Alpenscene von Alexander Moritz Baumann.
 16.11.1902 Der Bettelstudent. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.

- 20.11.1902 Die schöne Helena. Operette in 3 Akten von Jacques Offenbach. Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy.
- 22.11.1902 Die Landstreicher. Operette mit 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 23.11.1902 Die Landstreicher. Operette mit 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 27.11.1902 Der arme Jonathan. Operette in 3 Akten von Carl Millöcker. Libretto von Hugo Wittmann und Julius Bauer.
- 29.11.1902 Die Landstreicher. Operette mit 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Michael Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Karl Lindau.
- 30.11.1902 Der Obersteiger. Operette in 3 Akten von Carl Zeller. Libretto von Moritz West und Ludwig Held.
- 04.12.1902 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 06.12.1902 Das verwunschene Schloss. Operette in 5 Bildern von Carl Millöcker. Libretto von Alois Berla.
- 07.12.1902 Der Struwpeter. Dramatisches Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in 1 Vorspiele und 4 Abtheilungen von Carl Riedl. [Nachmittagsvorstellung für Kinder]
- 07.12.1902 Die drei Wünsche. Operette in 1 Vorspiel und 2 Akten von Carl Ziehrer. Libretto von Leopold Krenn und Carl Lindau.
- 08.12.1902 Der Zigeunerbaron. Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Libretto von Ignaz Schnitzer.
- 13.12.1902 Thannhäuser. Opernparodie mit Gesang von Johann Nestroy. Musik von Carl Binder.
- 14.12.1902 Fatinitza. Komische Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 20.12.1902 Der Opernball. Operette in 3 Akten von Richard Heuberger. Libretto von Victor Léon und Heinrich von Waldberg.
- 21.12.1902 Boccaccio, od. Der Prinz von Palermo. Operette in 3 Akten von Franz Suppé. Libretto von Friedrich Zell und Richard Genée.
- 26.12.1902 Don Cezar. Operette in 3 Akten von Rudolf Dellinger. Libretto von Oscar Walther.
- 28.12.1902 Prinz Methusalem. Komische Operette in 3 Akten von Johann Strauss. Nach dem Buch von Victor Wilder und Alfred Delacour bearbeitet von Karl Treumann.
- 01.01.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Rinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein.
- 02.01.1903 Das süße Mädel. Operette in 3 Akten von Heinrich Rinhardt. Libretto von Alexander Landesberg und Leo Stein. [Letzte Vorstellung der Operettengesellschaft von Heinrich Skriwanek und zugleich letzte Vorstellung in deutscher Sprache auf der Bühne des Varaždiner Stadttheaters]

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Börnstein, Heinrich (1881), *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und Neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*. Zwei Bände (Leipzig: Wigand).
- Demeter, Dimitrija (1838), *Dramatička pokušenja* (Zagreb: Verlag von Ljudevit Gaj).
- Drašković, Janko (1838), *Ein Wort an Iliriens hochherzige Töchter über die ältere Geschichte und neueste literarische Regeneration ihres Vaterlandes* (Agram: Verlag von Ljudevit Gaj). Digitale Ausgabe: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10290841?page=1> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Jarnević, Dragojla (2000), *Dnevnik* (Karlovac: Matica Hrvatska).
- Krčelić, Baltazar Adam (1901), *Annae 1748–1767* (Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti).
- Kukuljević Sakcinski, Ivan (1839), *Juran i Sofia ili Turci kod Siska* (Zagreb: Verlag von Ljudevit Gaj). Digitale Ausgabe: <http://kgzdz.arhivpro.hr/?kdoc=11017841> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Ders. (1841), *Stepko Šubić ili Bela IV u Horvatskoj* (Zagreb: Verlag von Ljudevit Gaj).
- Hanslick, Eduard (1894), *Aus meinem Leben*, Band 2 (Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur).
- Subotić, Jovan (1901), *Život dra Jovana Subotića: autobiografija*. (Novi Sad: Matica srpska).
- Oršić, Adam (1869), *Memorien des Grafen Adam Oršić de Slavetić: vom Jahre 1725–1814* (Zagreb).
- Trdina, Janez (1980), *Bachovi husari i Ilirci. Sjećanja iz mojih profesorskih godina u Hrvatskoj (1853–1867)* (Zagreb: Graficki zavod Hrvatske).

Sekundärliteratur

- Anderson, Benedict (1998) [¹1983, Verso, London], *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (Frankfurt a.M.: Campus Verlag).
- Andrić, Nikola (1895), *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvoranju nove kazališne zgrade* (Zagreb: Narodne novine). Digitale Ausgabe: <http://kgzdz.arhivpro.hr/?kdoc=301004438> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Assmann, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (Beck: München).
- Bachleitner, Norbert (2010), „Die Theaterzensur in der Habsburger Monarchie im 19. Jahrhundert“, in *Zeitschrift für Literatur und Theatersoziologie* 5 (2010), 71–105. Digitale Ausgabe: <http://unipub.uni-graz.at/lithes/periodical/pageview/786068> (letzter Zugriff 27.04.2023).

- Balme, Christopher (1999), *Decolonizing the Stage. Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama* (Oxford: Clarendon Press).
- Ders. (2006). „Die Bühne des 19. Jahrhunderts: Zur Entstehung eines Massenmediums“, in Franz Norbert Mennemeier und Bernhard Reitz (Hg.), *Amusement und Schrecken: Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, 11–27 (Francke: Tübingen).
- Ders. (2010), „Gefährliche Bilder: Theater und Öffentlichkeit in einer multireligiösen Gesellschaft“, in Wolfgang Sting et. al. (Hg.), *Irritation und Vermittlung: Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, 57–70 (Berlin: Lit).
- Ders. (2014), *The Theatrical Public Sphere* (Cambridge u.a.: Cambridge University Press).
- Barac, Antun (1964), *Hrvatska književnost od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*. Band 1 (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti).
- Barbieri, Marija (2013), „Franjo Stazić (Franz Steger/Stöger)“, in *Opera.hr. Leksikon hrvatskih opernih pjevača*, <http://opera.hr/index.php?p=article&id=5> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Baric, Daniel (2013), *Langue allemande, identité croate: au fondement d'un particularisme culturel* (Paris: Colin).
- Batušić, Nikola (1968), „Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860“, in *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 11 (1968), 395–582.
- Ders. (1976), *Hrvatska drama od Demetra do Šenoe* (Zagreb: Matica hrvatska).
- Ders. (1978), *Povijest hrvatskog kazališta* (Zagreb: Školska knjiga).
- Ders. (1998), „Freudenreich, Josip ml.“, in *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6391> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Ders. (1999), *Studije o hrvatskoj dramati* (Zagreb, Matica hrvatska).
- Ders. (2015), „Družine“, <https://leksikon.muzej-marindrzcic.eu/druzine/> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Ders. (2017), *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Kroatien* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Bergmann Thränhardt, Heidi (1992), *Dimitrija Demeter (1811–1872) Leben u. Werk* (München: Sagner).
- Bhatti, Anil (1997), „Zum Verhältnis von Sprache, Übersetzung und Kolonialismus am Beispiel Indiens“, in Horst Turk und Anil Bhatti (Hg.), *Kulturelle Identität. Deutsch-indische Kulturkontakte in Literatur, Religion und Politik*, 3–19 (Berlin: Erich Schmidt).
- Binal, Wolfgang (1972), *Deutschsprachiges Theater in Budapest. Von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse (1889)* (Wien: Böhlau, Österreichische Akademie der Wissenschaften).
- Bobinac, Marijan (2006), „Übernahme, Ablehnung, Hassliebe. Zu den Widersprüchen der österreichisch-kroatischen Literaturbeziehungen im 19. Jahrhundert“, in *Zagreber Germanistische Beiträge* 9 (2006), 89–98.
- Ders. (2007), „Zum Einfluß der deutschsprachigen Dramatik auf die Entstehung des neueren kroatischen Dramas“, in Walter Schmitz (Hg.), *Zwischeneuropa – Mitteleuropa. Sprache und Literatur in interkultureller Konstellation*, 316–330 (Dresden: Thelem).

- Ders. (2008), „Niedergang des deutschen und das Aufkommen des kroatischen Theaters in Zagreb nach 1848“, in Andrei Corbea-Hoisie, Ion Lihaciu und Alexander Rubel (Hg.), *Deutschsprachige Öffentlichkeit und Presse in Mittelost- und Südosteuropa (1848–1948)*, 205–222 (Konstanz: Universitätsverlag, Hartung-Gorre Verlag).
- Ders. (2010), *Njemačka drama u hrvatskom kazalištu 19. stoljeća* (Zagreb: Leykam international).
- Ders. (2013), „Nation(en) auf der Bühne. Zu den Anfängen des neueren kroatischen Theaters im Kontext der dominanten deutschsprachigen Kultur“, in Anna Babka, Daniela Finzi und Clemens Ruthner (Hg.), *Die Lust an der Kultur/Theorie. Transdisziplinäre Interventionen*, 401–412 (Wien: Turia und Kant).
- Ders. (2014), „Cultural Transfer in the Habsburg Empire. Croatia and German-Language Culture from a Postcolonial Perspective“, in Dirk Götsche und Axel Dunker (Hg.), *(Post-)Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory*, 305–319 (Bielefeld: Aisthesis Verlag).
- Bogović, Emerich (1845), „Über die Gründung einer Nationalbühne“, in *Luna*, 21.05.1845, Titelseite.
- Boisits, Barbara (2006), „Stéger“, in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Steger_Franz.xml (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Börnstein, Heinrich (1839), „O utemeljenju ilirskoga narodnoga kazališta“ in *Danica ilirska*, 16.11.1839, 181–182.
- Ders. (1840) [Pseudonym Walter vom Berge], „National Theater in Agram“, in *Croatia* vom 01. und 03.06.1840, 5–6.
- Bösendorfer, Josip (1948), „Glumci na njemačkom kazalištu u Osijeku“, in *Osječki zbornik* II. und III. (1948), 270–271.
- Brekalo, Miljenko und Lukić, Anamarija (2016), „Bildung der sprachlichen und nationalen Identität der Stadt Osijek nach dem ‚Umsturz‘ im Jahr 1918, in *Deutsche Gemeinschaft*. Jahrbuch 2016, 29–38. Digitale Ausgabe: <https://issuu.com/dragunov/docs/jahrbuch-2016-web> (letzter Zugriff 29.09.2023).
- Breyer, Blanka (1938), *Das deutsche Theater in Zagreb: 1780–1840: Mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires* (Zagreb: Universitätsverlag).
- Bruckmüller, Ernst (1996), *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse* (Böhlau: Wien-Köln-Graz).
- Car, Milka (2002a), „Unheimliche Nachbarschaften. Der österreichische Einfluss auf die Entwicklung des kroatischen Theaters 1840–1918“, in Wolfgang Müller-Funk, Peter Plener und Clemens Ruthner (Hg.), *Kakaniien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, 211–222 (Tübingen u. Basel: Francke).
- Dies. (2002b), „Der 24. November 1860 im kroatischen Theater. Die ‚Vertreibung‘ der deutschen Schauspieler“, in *Zagreber Germanistischen Beiträge* 11 (2002), 97–116. Digitale Ausgabe: <http://www.kakaniien-revisited.at/beitr/wende/MCar1.pdf> (letzter Zugriff 27.04.2023).

- Dies. (2011), *Odrazi i sjene. Njemački dramski repertoar u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu do 1939. godine* (Zagreb: Leykam international).
- Cesnaková-Michalcová, Milena (1997), *Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei* (Wien: Böhlau).
- Dies. (2006), „Das Adelstheater in der Slowakei und die Rolle des Adels bei der Entstehung der Städtischen Theater“, in Horst Fassel (Hg.), *Welt macht Theater: deutsches Theater im Ausland vom 17. – 20. Jahrhundert; Funktionsweisen und Zielsetzungen*, Band 1. (Berlin u. Münster: Lit).
- Cindrić, Pavao (1969), „Trnovit put do samostalnosti“, in ders. (Hg.) *Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*, 11–75 (Zagreb: Grafički zavod Hrvatske).
- Ders. (1980), „Slamnati vijenci za njemačke glumce“, in *Večernji list*, 25. und 26.12.1980, 25.
- Csáky, Moritz (1991), „Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität“, in Herwig Wolfram (Hg.), *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, 29–48 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Ders. (1998), *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. (Wien: Böhlau).
- Ders. (2002), „Was man Nation und Rasse heißt sind Ergebnisse und keine Ursachen“, in Wolfgang Müller-Funk (Hg.), *Kakanien revisited: das Eigene und das Fremde (in der österreichisch-ungarischen Monarchie)*, 33–49 (Tübingen: Francke).
- Csáky, Moritz; Feichtinger Johannes; Karoshi, Peter; Munz, Volker (2004), „Pluralitäten, Heterogenitäten, Differenzen. Zentraleuropas Paradigmen für die Moderne“, in Moritz Csáky et. al. (Hg.), *Kultur – Identität – Differenz: Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, 13–44 (Innsbruck, u.a.: Studien-Verlag).
- Demeter, Dimitrija (1841), „Ilirsko kazalište u Zagrebu“, in *Danica ilirska*, 16.01.1841, 11–12.
- Ders. [Pseudonym D.] (1857), „Narodno kazalište“, in *Carsko-kraljevske narodne novine*, 17.10.1857, 708.
- Ders. [Pseudonym D.] (1857), Narodno kazalište, in *Carsko-kraljevske narodne novine*, 17.12.1857, 834.
- Dietrich, Margret (1967), *Die Wiener Polizeiakten von 1854–1867 als Quelle für die Theatergeschichte des Österreichischen Kaiserstaates* (Wien u.a.: Hermann Böhlau und Kommissionsverlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Fassel, Horst (Hg.) (2006), *Welt macht Theater. Deutsches Theater im Ausland vom 17. – 20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzungen*, Band 1. (Münster: Lit Verlag).
- Fassel, Horst und Ulrich, Paul (Hg.) (2008), *Alltag und Festtag im deutschen Theater im Ausland vom 17. – 20. Jahrhundert. Repertoirepolitik zwischen Wunschvorstellungen der Kritik und des Publikums. Festive days and everyday life in German theatres abroad between the 17th and 20th centuries* (Münster: Lit Verlag).
- Feichtinger, Johannes (2003), „Habsburg (post)-colonial. Anmerkungen zur Inneren Kolonisierung in Zentraleuropa“, in ders., Ursula Prutsch und Moritz Csáky (Hg.), *Habsburg postcolonial. Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*, 13–31 (Innsbruck u.a.: Studien Verlag).

- Ferić, Alfred [Pseudonym Haf.] (1884a), „Kazališne uspomene“, in *Vienac* 50 (1884), 802–803.
- Ders. (1884b), „Kazališne uspomene“ in *Vienac* 51 (1884), 816–818.
- Filić, Krešimir (1955), „Varaždinsko kazalište od prvih početaka“, in Milan Drašković et al. (Hg.), *Narodno kazalište August Cesarec u Varaždinu 1873.–1955.*, 7–66 (Varaždin: Narodna tiskara).
- Firinger, Kamilo (1957), „Prvih 85 godina osječkoga kazališta“ in Jelčić, Dubravko (Hg.) *Spomen-knjiga o pedesetoj godišnjici Narodnoga kazališta u Osijeku (1907–1957)*, 11–61 (Osijek: Nardono kazalište).
- Ders. (1966), „100 godina kazališne zgrade u Osijeku (1866–1966)“, in *Kazalište* 6–7(1966),1–3.
- Ders. (1978), „Kazališni život Osijeka u XVIII. stoljeću“, in Marin Franičević (Hg.) *Dani Hvarškoga kazališta: Eseji i građa o hrvatskom teatru. 18. stoljeća*, 261–264 (Split: Čakavski sabor).
- Freudenreich, Aleksandar (1937), „Rekonstrukcija starog kazališta na Markovu trgu“, in *Kazališni almanah* (1937), 32–42.
- Gaj, Ludwig (1830), *Kurzer Entwurf einer kroatisch-slavischen Orthographie nach philosophischen, nazionalen und ökonomischen Grundsätzen* (Buda: Universitäts-verlag).
- Gavella, Branko (1953), *Hrvatsko glumište. Analiza nastajanja njegovog stila* (Zagreb: Zora).
- Ders. (1968), „Socijalna atmosfera hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu“, in *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 11 (1968), 5–53.
- Gellner, Ernest (1983), *Nations and Nationalism* (New York, Ithaca: Cornell).
- Ders. (1999), *Nationalismus. Kultur und Macht* (Berlin: Siedler).
- George, Thomas (1988), *The Impact of the Illyrian Movement on the Croatian Lexicon* (München: Otto Sagner).
- Gojković, Gordana (1997), *Njemački muzički teatar u Osijeku: 1825.–1907.: prilog povijesti Osijeka* (Osijek: Hrvatsko narodno kazalište).
- Goldstein, Robert Justin (1989), *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe* (Basingstoke u.a.: Macmillan)
- Ders. (2009), *The Frightful Stage. Political Censorship of the Theatre in Nineteenth-Century Europe* (New York, Oxford: Berghahn Books).
- Got, Jerzy (1997), *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert*. Band I. und Band II. (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften).
- Göttsche, Dirk und Axel Dunker (Hg. 2014), *(Post)Colonialism across Europe. Transcultural History and National Memory*. (Bielefeld: Aisthesis Verlag).
- Gross, Mirjana (1993), *Die Anfänge des modernen Kroatiens. Gesellschaft, Politik und Kultur in Zivil-Kroatien und -Slawonien in den ersten dreißig Jahren nach 1848* (Wien-Köln: Böhlau).
- Großegger, Elisabeth (2012), „Kulturpolitik und Theater in der Reichshauptstadt Wien. Die frühe und die verspätete Mission des k.k. Hofburg und Nationaltheaters“, in

- Philipp Ther (Hg.) *Kulturpolitik und Theater: die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, 55–73 (München: Oldenbourg).
- Habermas, Jürgen (1969), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Berlin: Neuwied).
- Hadamowsky, Franz (1994), *Wien Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Wien: Dachs-Verlag).
- Hall, Stuart (1999), „Kulturelle Identität und Globalisierung“, in Karl Hörning und Rainer Winter (Hg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, 393–441 (Suhrkamp, Fr. a. Main: Suhrkamp).
- Hećimović, Branko (1990), „Gradsko kazalište, Varaždin“, in ders. (Hrsg.) *Repertoar hrvatskih kazališta 1840/1860/1980*. Band 1, 578–581 (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti).
- Heindl, Waltrud (2002), „Die feinen Unterschiede: Bürgerliche Entwicklung und gesellschaftliche Form(at)ierung in Österreich (1770–1870)“, in Wolfgang Müller-Funk (Hg.) *Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie*, 50–62 (Tübingen: Francke).
- Hobsbawm, Eric J. (1992), *Nationen und Nationalismus: Mythos und Realität seit 1780* (Frankfurt a. M. und New York: Campus Verlag).
- Horvat, Josip (1936), *Politička povijest Hrvatske* (Zagreb: Binoza). Online Ausgabe: <http://library.foi.hr/knjige/knjiga1.aspx?C=2302> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Ders. (1942), *Kultura Hrvata kroz 1000 godina*. Zwei Bände. (Zagreb: Tisak). Online-Ausgabe: <http://library.foi.hr/knjige/knjiga1.aspx?C=2306> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Horvat, Rudolf (1993), *Povijest grada Varaždina* (Varaždin: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti).
- Höslinger, C. und Ludvová, Jitka (2008). „Steger, Franz“, in: *Österreichisches biographisches Lexikon*. Digitale Ausgabe: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Steger_Franz_1824_1914.xml (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Hroch, Miroslav (1998), „Programme und Forderungen nationaler Bewegungen. Ein europäischer Vergleich“, in Heiner Timmermann (Hg.), *Entwicklung der Nationalbewegungen in Europa 1850–1914*, 19–29 (Berlin: Duncker u. Humblot).
- Ders. (2005), *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich* (Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht).
- Jakubcová, Alena und Ludvová, Jitka (2001), „Deutschsprachiges Theater in Prag. Spielstätten und Quellen“, in Alena Jakubcová, Jitka Ludvová und Václav Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag. Begegnungen der Sprachen und Kulturen*, 492–511 (Prag: Divadelní ústav).
- Jansen, Christian und Henning Borggräfe (2020), *Nation – Nationalität – Nationalismus* (Frankfurt/New York: Campus).
- Ježić, Slavko (1934), „Uvod u ilirski pokret i njegovu književnost“, in ders. (Hg.) *Ilirska antologija. Književni dokumenti hrvatskog preporoda*, 7–77 (Zagreb: Minerva).

- Katalinić, Vjera (2008), „Der Held und seine Feinde: National konnotierte Topoi in kroatischen Opern des 19. Jahrhunderts“, in Sven Oliver Müller und Jutta Toelle (Hg.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, 126–138 (Wien und München: Oldenbourg).
- Dies. (2016), „How to Create a National Opera? The Lisinski Case Imaginary Memorist Sketches with an Epilogue“, in *De musica disserenda* XII/1 (2016), 67–80. Digitale Ausgabe: <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-Q183MX9C/cec2ce6d-a6fo-4349-92bo-067cbd465ee4/PDF> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Kassowitz-Cvijić, Antonija (1922), *Freudenreich* (Zagreb: Narodno kazalište i Kr. Zemaljska tiskara). Digitale Ausgabe: <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=info&id=564447> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Kessler, Wolfgang (1981), *Politik, Kultur und Gesellschaft in Kroatien und Slawonien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (München: Oldenbourg).
- Ders. (2007), „Zur deutschsprachigen Presse im kroatischen Binnenraum 1785–1918“, in Mira Miladinović et al. (Hg.) *Benachrichtigen und Vermitteln. Deutschsprachige Presse und Literatur in Ostmittel- und Südosteuropa*, 15–26 (München: IKGS Verlag).
- Kimminich, Eva (2003), „Macht und Entmachtung der Zeichen. Einführende Betrachtungen über Individuum, Gesellschaft und Kultur“, in diesel. (Hg.) *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*, VII–XII (Frankfurt a.M.: Peter Lang).
- Kitching, Laurence (Hg.) (1997), *Das deutschsprachige Theater im baltischen Raum, 1630–1918, The German-Language Theatre in the Baltic, 1630–1918* (Frankfurt a.M.: Peter Lang).
- Krobb, Florian (2014), „Defining Germanness Overseas: Colonialism and Nationhood in Nineteenth-Century Germany“, in Dirk Göttsche und Axel Dunker (Hg.), *(Post-) Colonialism Across Europe. Transcultural History and National Memory*, 167–187 (Bielefeld: Aisthesis Verlag).
- Kuhač, Franjo (1887), *Vatroslav Lisinski i njegovo doba* (Zagreb: Matica hrvatska). Digitale Ausgabe: <http://library.foi.hr/knjige/knjiga1.aspx?C=X00412> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Kukuljević Sakcinski, Ivan (1997), „Prvi od davnina zastupnički govor na hrvatskom jeziku koji je održao Ivan Kukuljević 2. svibnja 1843 u Hrvatskom saboru“, in Miroslav Šicel (Hg.), *Programski spisi hrvatskog narodnoga preporoda*, 157–158 (Zagreb: Matica hrvatska).
- Kutscher, K. J. und Riemens, Leo (Hg.) (2003), *Großes Sängerlexikon*. Band 1–7. (München: K. G. Sauer).
- Langewiesche, Dieter (2022), „Internationale Politik, Staatsbildung und Nationsbildung in Europa seit dem 19. Jahrhundert“, in Bianka Pietrow-Ennker (Hg.), *Nationsbildung und Außenpolitik im Osten Europas. Nationsbildungsprozesse, Konstruktionen nationaler Identität und außenpolitische Positionierungen im 20. und 21. Jahrhundert*. (Osnabrück: fibre).
- Leiß, Olaf (2012), *Der Untergang des österreichischen Imperiums* (Marburg: Tectum).

- Leonhardt, Nic (2018), *Theater über Ozeane. Vermittler transatlantischen Austausches (1890–1925)*. (Göttingen: Verlag Vandenhoeck & Ruprecht).
- Linhardt, Marion (2006), *Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)* (Tübingen: Max Niemeyer).
- Ljubić, Lucija und Petranović, Martina (2012), *Repertoar hrvatskih kazališta. Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840*. Band 5 (Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, AGM).
- Ludvová, Jitka (2012), *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945 [Bis zum bitteren Ende. Das Prager deutsche Theater 1845–1945]* (Institut umění/Divadelní ústav Academia: Praha).
- Lukić, Anamarija und Brekalo, Miljenko (2017), „Das Blatt Narodna obrana über die Sprachenfrage in der Stadt Osijek (1902–1914)“, in *Deutsche Gemeinschaft. Jahrbuch 2017*, 151–162. Digitale Ausgabe: <https://issuu.com/dragunov/docs/jahrbuch-2017-web>. (letzter Zugriff 29.09.2023).
- Marjanović, Stanislav (1992), „Njemački teatar u Osijeku (Kazališni plakati i almanasi)“, in Branko Hećimović (Hg.): *Krležini dani 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas. Zadaci i dostignuća suvremene teatrologije*, 134–191 (Osijek-Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Pedagoški fakultet, Zavod za književnost i kazalište HAZU).
- Matić, Tomo (1938) „Kazalište u starom Osijeku“, in *Grada za povijest književnosti Hrvatske* (1938), 91–108 (Zagreb: JAZU).
- Mažuran, Ive (Hg.) (1996), *Od turskog do suvremenog Osijeka* (Osijek: HAZU Osijek, Gradsko poglavarstvo, Školska knjiga).
- Miletić, Stjepan (1978), *Hrvatsko glumište* (Zagreb: Prolog).
- Mirković, Marija (1973), „Stvoriti svoje. Kazališni život Varaždina do izbradnje kazališta“, in Igor Mrduljaš et al. (Hg.) *100 godina kazališta u Varaždinu*, 3–26 (Varaždin: Narodno kazalište August Cesarec).
- Mohorovičić, Andre (Hg.) (1983), *Varaždinski zbornik*. (Varaždin: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti). Digitale Ausgabe: <https://library.foi.hr/dbook/index.php?B=1&item=X00168> (letzter Zugriff 27.4.2023).
- Mucić, Dragan (1967), „Gostovanja i predstave Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada u Osijeku i Slavoniji do osnivanja osječkog Hrvatskog narodnog kazališta 1907. godine“, in *Revija 4* (1967), 46–100.
- Ders. (2010), *Prvih četrdeset godina: Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku: 1907.–1941*. (Osijek: Matica hrvatska, Filozofski fakultet).
- Müller, Sven Oliver (2008), „Saalschlachten. Ausschreitungen in Londoner Opernhäusern in der Mitte des 19. Jahrhunderts“, in ders. und Jutta Toelle (Hg.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, 160–176 (Wien und München: Oldenbourg).
- Müller-Funk, Wolfgang (Hg. 2002), *Kakanien revisited: das Eigene und das Fremde (in der österreichisch-ungarischen Monarchie)* (Tübingen: Francke).

- Novak, Kristijan (2012a), *Višejezičnost i kolektivni identiteti iliraca. Jezične biografije Dragojle Jarnević, Ljudevita Gaja i Ivana Kukuljevića Sakcinskoga* (Zagreb: Srednja Europa).
- Ders. (2012b), „What can language biographies reveal about multilingualism in the Habsburg Monarchy? A case study on the members of the Illyrian movement“, in *Jezikoslovlje* 2 (2012), 395–417. Digitale Version: <http://hrcak.srce.hr/91469> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Obad, Vlado (1992), „Njemački teatar u Osijeku u svjetlu kazališne kritike“, in Branko Hećimović (Hg.) *Krležini dani 1987–1990–1991. Krležino kazalište danas; Zadaci i dostignuća suvremene teatrologije, 192–196* (Osijek-Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište, Pedagoški fakultet, Zavod za književnost i kazalište HAZU).
- Ders. (1996), *Roda Roda und die deutschsprachige Literatur aus Slawonien* (Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag).
- Ders. (2007) „Njemačke putujuće družine na pozornici osječkoga kazališta“, in Branko Hećimović (Hg.) *Krležini dani 2007. 100 godina Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku*, 320–344 (Osijek-Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti i kazališta HAZU, Hrvatsko narodno kazalište Osijek, Filozofski fakultet).
- Ders. (2014), *Njemačko novinstvo Osijeka u promicanju građanske kulture* (Osijek: Njemačka zajednica – Zemaljska udruga Podunavskih Švaba u Hrvatskoj).
- Offenthaler, Eva (2013) „Der populärste Tiermimiker der Theatergeschichte: Eduard Klischnigg“, in *Österreichisches Biographisches Lexikon*. Digitale Ausgabe https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/Institute/INZ/Bio_Archiv/bio_2013_10.htm (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Ogrizović, Milan (1910), *Pedeset godina hrvatskoga kazališta 1860–1910* (Zagreb: Uprava Kraljevskog hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu).
- Pederin, Ivan (1977), *Začinjavci, štoci i pregaoci: vlastite snage i njemačke pobude u hrvatskoj književnosti* (Zagreb: Naklandi zavod Matice hrvatske).
- Petranović, Martina (2015), *Kazalište i (pri)povijest: ogledi o hrvatskoj kazališnoj historiografiji* (Zagreb: Ex libris).
- Pihler, Lujo (1943), „Kazališne prilike u starom Varaždinu“, in *70 godišnjica Varaždinskog gradskog kazališta 1873.–1943.* Hg. von der Gesellschaft der kroatischen Theaterdilettanten Varaždin, 5–8 (Varaždin: Stifler Verlag).
- Pleševići (1847), „Das Theater in der Nationalsprache in Karlovac“, in *Luna*, 28.09.1847, 310–312.
- Prutsch Ursula und Johannes Feichtinger (2002), „Die Habsburgermonarchie: ein Ort der inneren Kolonisierung?“ https://www.oeaw.ac.at/fileadmin/mediapool/archiv/work/w_200209.pdf (letzter Zugriff 27.04.2023)
- Pucher, Walter (1994), *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater* (Peter Lang: Frankfurt a.M.).

- Roksandić, Drago (2007), „Kontraverze njemačkoj kulturnoj orijentaciji u hrvatskom narodnom preporodu, njemački jezik u hrvatskoj svakodnevnici, 1835–1848.“, in *Historijski zbornik* 60 (2007), 65–81.
- Rosenau, Ferdinand (1840), „Theater in Agram“, in *Luna* vom 18.06.1840, 242–244.
- Rumpler, Helmut (1997), *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie* (Wien: Ueberreuter).
- Schmitt, Peter (1990), *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag).
- Schubert, Gabriella (2006), „Das deutsche Theater in Osijek“, in Horst Fassel und Ulrich, Paul (Hg.) *Welt macht Theater. Deutsches Theater im Ausland vom 17. –20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzungen*. Band 4. (Berlin-Münster Lit).
- Senelick, Laurence (Hg.) (1991), *National Theatre in Northern and Eastern Europe, 1746–1900* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Senker, Boris (2016): „Glasna publika“, in ders. und Vinka Glunčić Bužančić (Hg.), *Dani Hvarškoga kazalista. Publika i kritika*, 55–90 (Zagreb-Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti-Knjževni krug Split).
- Šicel, Miroslav (1997) (Hg.), *Programski spisi hrvatskog narodnog preporoda* (Zagreb: Matica hrvatska).
- Šidak, Jaroslav (1988) (Hg.), *Hrvatski narodni preporod – ilirski pokret* (Zagreb: Školska knjiga).
- Stachel, Peter; Ornig, Nikola und Weiler, Bernd (2004), „Die Habsburgermonarchie, die USA und Kanada als multinationale Staaten. Vergleichende Untersuchung“, in Moritz Csáky, Astrid Kury und Ulrich Tragatschnig (Hg.), *Kultur – Identität – Differenz: Wien und Zentraleuropa in der Moderne*, 63–100 (Innsbruck, München: Studienverlag).
- Stauduar, Franz (1839) „Theater in Agram“, in *Luna*, 9.04.1839, S. 117–118.
- Ders. (1846), „Erste Dilettanten-Vorstellung der kroatischen Original-Oper: Ljubav i zloba“, in *Luna*, 31.03.1846, 103–104.
- Ders. [Pseudonym –s.] (1846), „Feuilleton: Dritte Dilettanten-Vorstellung der kroatische Original-Oper Ljubav i zloba“, in *Luna*, 04.04.1846, 107–108.
- Suppan, Arnold (1999), *Oblikovanje nacije u građanskoj Hrvatskoj 1835–1918* (Zagreb: Naprijed).
- Szabo, Agneza (1996), „Socijalni sastav stanovništva“, in Ivo Mažuran (Hg.) *Od turskog do suvremenog Osijeka*, 155–162 (Zagreb: Školska knjiga).
- Teuber, Oscar (1885). *Geschichte des Prager Theaters. Von der Brunian-Bergopzoom'schen Bühnen-Reform bis zum Tode Lieblich's des größten Prager Bühnenleiters* (Prag: K. k. Hofbuchdruckerei Haase).
- Ders. (1888). *Geschichte des Prager Theaters. Vom Tode Lieblich's, des größten Prager Bühnenleiters, bis auf unsere Tage* (Prag: K. k. Hofbuchdruckerei Haase)

- Ther, Philipp (2003), „Zivilgesellschaft und Kultur. Programmatik, Organisation und Akteure gesellschaftlich getragener Theater im 19. Jahrhundert“, in Arnd Bauerkämpfer (Hg.), *Die Praxis der Zivilgesellschaft: Akteure, Handeln und Strukturen im internationalen Vergleich*, 189–212 (Frankfurt, New York: Campus Verlag).
- Ders. (2006) *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914* (München: Oldenbourg).
- Ders. (2009), „Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis“, in Peter Stachel und ders. (Hg.), *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, 89–112 (Oldenbourg: Böhlau).
- Ders. (2012), „Einführung in die Kulturpolitik der kontinentalen Imperien“, in ders. (Hg.), *Kulturpolitik und Theater: die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*, 7–20 (Böhlau Oldenbourg).
- Ders. (2014). *Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe* (Purdue University Press). Digitale Ausgabe: ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ub-lmu/detail.action?docID=4742416> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Trojan, Ivan (2012a), „Kazalište na vjetrometini politike“, in *Vijenac 477* (2012), <https://www.matica.hr/vijenac/477/kazaliste-na-vjetrometini-politike-19153/> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Ders. (2012b), „Hrvatsko narodno kazalište u Osijeku. Rekonstrukcija utemeljenja“, in Marica
- Liović (Hg.), *Sanjari i znanstvenici. Zbornik u čast 70-godišnjice rođenja Branke Brlečić-Vujić*, 473–485 (Osijek: Filozofski fakultet).
- Ulrich, Paul S. (2006), „The Topography of German Theater Outside Germany in the 19th Century“, in Horst Fassel und ders. (Hg.), *Welt macht Theater. Deutsches Theater im Ausland vom 17. –20. Jahrhundert. Funktionsweisen und Zielsetzungen*, 76–98 (Berlin: Lit).
- Ders. (2019), „Almanacs as Source for Documenting German-Language Theatre from 1752 to 1918“, in Katalin Czibula, Júlia Demeter und Márta Zsuzsanna Pintér (Hg.), *Theory and Practice in 17th - 19th Century Theatre. Sources, Influences, Texts in Latin and in the Vernacular, Ways towards professional Stage*, 153–169 (Eger: Licéum Kiadó).
- Ders. (2022), „Topografie, Mobilität, Gastspiele und Repertoire des deutschsprachigen Theaters im 19. Jahrhundert“, in ders., Christian Neuhuber und Gabriella-Nóra Tar (Hg.), *Das deutschsprachige Theater im Kontext europäischer Kulturgeschichte. Traditionen – Wechselbeziehungen – Perspektiven*, 1–21 (Berlin: Lit).
- Urbanitsch, Peter (2011), „Übernationale und nationale politische Indienstnahme der Musik in der späten Habsburgermonarchie“, in Arnold Suppan (Hg.), *Auflösung historischer Konflikte im Donaauraum*, 499–515 (Budapest: Akadémiai Kiadó).
- Varjačić, Marijan (2007), „Varaždinsko kazalište od početaka do danas (1637.–2007)“, in *Saecula scenica Varasiniensia. Varaždinska kazališna stoljeća*, 11–32, 157–167 (Varaždin: Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu).

- Weber-Kapusta, Danijela (2016a), „Društvena struktura i kulturni identitet zagrebačke publike izmed 1834. i 1860. godine“, in Senker Boris und Vinka Glunčić Bužančić (Hg.), *Dani Hvarškoga kazališta. Publika i kritika*, 28–54 (Zagreb, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Književni krug Split).
- Dies. (2016b), „Protjerivanje njemačkih glumaca iz zagrebačkog kazališta u svjetlu stranenovinske kritike“, in Branko Hećimović (Hr.), *Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu. Krležini dani u Osijeku 2015.*, 50–60 (Zagreb-Osijek: HAZU und Philosophische Fakultät Osijek).
- Dies. (2017), „Travelling Theatre Companies and Transnational Audiences. A Case Study of Croatia in the Nineteenth Century“, in *Journal of Global Theatre History* 1 (2017), 1–21.
- Dies. (2018), *Kultur-Macht-Identität*. [Inclusive Spielplan-Rekonstruktion des Stadttheaters in Osijek und Varaždin 1825–1907] Unveröffentlichter Manuskript, Institut für kroatische Theatergeschichte, Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste Zagreb.
- Dies. (2022), „Deutschsprachiges Theater in Zagreb und die Vielschichtigkeit der kulturellen Identität im 19. Jahrhundert“, in *Zagreber Germanistische Beiträge* 10 (2022), 127–140. Digitale Version: <https://zgbde.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2022/03/ZGB-BH-10-1.pdf> (letzter Zugriff 27.04.2023).
- Dies. (erscheint 2024). „Migration and Expansion of German-Language Theatre in the Habsburg Monarchy. Reflecting on Internal Colonisation and Cultural Assimilation“. In: *Theatre Migrants 1850–1918 – Motivations, Trajectories, Impacts*, hg. von Berenika Szymanski-Düll und Lisa Skwirbly. London: Palgrave.
- Weber-Tkalčević, Adolfo (1848), Niešto o kazalištu, in *Danica horvatska, slavonska, dalmatinska*, 11.03.1848, 45–47; 18.03.1848, 49–51; 25.03.1848, 54–56; 01.04.1848, 58–60; 08.04.1848, 62–64; 15.04.1848, 66–68.
- Zimmermann, Friedrich Gottlieb (1827), „Bedlams Nachbarschaft“, in *Neue dramaturgische Blätter* 43 (1827), 337–338.
- Žeravica, Katarina (2012) „Teatrološke rasprave Kamila Firingera – svjedoci u rasvjetljavanju kazališne povijesti Osijeka“, in Branko Hećimović (Hg.), *Naši i strani povjesničari hrvatske drame i kazališta. Krležini dani 2011.*, 195–211 (Zagreb-Osijek: HAZU-Hrvatsko narodno kazalište Osijek-Filozofski fakultet).

Digitalisierte Zeitungsbestände

- Der Adler* (Wien), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=adl>
- Agramer Zeitung* und *Agramer politische Zeitung* (Zagreb), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apz>
- Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich* (Wien) https://alex.onb.ac.at/static_tables/tab_rgb.htm

- Carsko kraljevske službene narodne novine (Zagreb)*, <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=268fd2d1-188d-4eco-b57d-fd4ba6ocfa54>
- Czas* (Krakau), <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication?id=25137&tab=3>*Danica horvatska, slavonska i dalmatinska* (Zagreb), <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=d2e4bfc8-03bo-455f-bebc-2f6debc26ab2>
- Danica ilirska* (1836–1843), (Zagreb), <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=13814fb3-98fo-4288-a955-ab222228233d>
- Danica ilirska* (1849–1867), (Zagreb), <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=1366795e-d3ea-4e8c-9c01-c6c114a15e14>
- Die Drau* (Osijek), <https://essekiana.eindigo.net/?dd=i&id=10094>
- Essegger Lokalblatt und Landbote* (Osijek), <https://essekiana.eindigo.net/?eb=i&id=10105>
- Hrvatska pošta* (Varaždin), <https://library.foi.hr/lib/knjiga.php?C=6&G=6>
- Hrvatska straža* (Varaždin), <https://library.foi.hr/lib/knjiga.php?C=5&G=5>
- Der Humorist* (Wien), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hum>
- Ilirske narodne novine* (Zagreb), <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=1a7779a8-ef40-4ec3-a675-2372c673a3c3>
- Innsbrucker Nachrichten* (Innsbruck), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ibn>
- Novine horvatsko-slavonsko-dalmatinske* (Zagreb), <http://dnc.nsk.hr/Newspapers/LibraryTitle.aspx?id=8c1b3c60-9c3b-4745-bcb7-96ce8e6081b5>
- Pester Lloyd* (Budapest), <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=pel>
- Pučki prijatelj* (Varaždin), <https://library.foi.hr/lib/knjiga.php?C=36&G=36>
- Slavonische Presse* (Osijek), <https://essekiana.eindigo.net/?sp=i&id=10093>
- Varaždinski viestnik* (Varaždin), <https://library.foi.hr/lib/knjiga.php?C=1&G=1>
- Wiener Theater-Zeitung* (Wien), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz>
- Wiener Zeitschrift* (Wien), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wzz>
- Wiener allgemeine Musik-Zeitung* (Wien), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=awm>
- Wiener Theater-Chronik* (Wien), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wtc>

Nicht digitalisierte Zeitungsbestände

- Croatia, Zeitschrift für vaterländisches Interesse, Wissen, Kunst, Literatur, Theater u. Mode* (Zagreb)
- Hrvatska pošta* (Zagreb)
- Luna. Beiblatt zur Agramer politischen Zeitung* (Zagreb)
- Narodna obrana* (Osijek)
- Novo doba* (Osijek)
- Pozor* (Zagreb)
- Obzor* (Zagreb)
- Vienac* (Zagreb)

Archivquellen, Museumssammlungen, Bibliothekssammlungen

Don Juan Archiv (Wien)

Theaterjournale und -almanache

Institut für Geschichte des kroatischen Theaters, Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste Zagreb

Sitzungsprotokolle des Stadtmagistrats

Vertrag zwischen der Illyrischen Lesegesellschaft und den serbischen Schauspielern, geschlossen in Petrovaradin am 19. Mai 1840, Gründer Umschlag, Jahr 1840.

Theaterzettel-Sammlung

Zeitschriften- und Zeitungssammlung

Sammlung: Grüne Umschläge

Kroatische Akademie der Wissenschaften und Künste Zagreb

Zeitschriften- und Zeitungssammlung

Kroatisches Staatsarchiv in Osijek

Sammlung HR-DAOS-10 [enthält Sitzungsprotokolle des Stadtmagistrats und diverseste Theaterangelegenheiten]

Fond 1175 [Sammlung Matilda Gillming und Vjekoslav Hengl]

Kroatisches Staatsarchiv in Varaždin

Protokollsammlung der Magistratssitzungen 1874–1903. Signatur 16 [Original: Gradsko poglavarstvo Varaždin, Zapisnici sjednica gradskog zastusptva i poglavarstva, 1874–1903]

Sammlung „Nationaltheater August Cesarec. Schriften 1851–1873“. Signatur 302

[Original: Narodno kazalište August Cesarec, Spisi 1851–1873]

Kroatisches Staatsarchiv in Zagreb

Sammlung HR-HDA-13, Acta Politiae Generalis.

Sammlung HR-HDA-893, Acta theatraalia.

Sammlung Statthalterei/Predsjedništvo, Fond 69.

National- und Universitätsbibliothek (Zagreb)

Zeitschriften- und Zeitungssammlung

Manuskriptensammlung: Börnstein, Heinrich (1839), *Über die Begründung einer illyrischen National-Bühne*. Signatur R 4702 b.

Manuskriptensammlung: Lunaček, Vladimir (Manuskript ohne Jahresangabe), *Historija kazališta u Zagrebu od 1800–1895 (1839–1840)*. Teil II., Signatur R-4620

Nationaltheater Varaždin

Architektonischer Entwurf des Stadttheaters. Architekt: Hermann Helmer.

Österreichische Nationalbibliothek (Wien)

Sammlung der digitalisierten Zeitungsbestände

Österreichisches Theatermuseum (Wien)

Theaterzettel-Sammlung

Fotografie-Sammlung

Slawonienmuseum (Osijek)

Theaterzettel-Sammlung

Theater-Journale-Sammlung

Fotografie-Sammlung

Ansichtskarten-Sammlung

Stadtbibliothek Metel Ožegović (Varaždin)

Digitale Bibliothek

Stadtmuseum Varaždin (Varaždin)

Theaterzettel-Sammlung

Theater-Journale-Sammlung

Stadtmuseum Zagreb

Theaterzettel-Sammlung

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Theater auf der Insel Hvar (Arsenalgebäude). Eigentum des kroatischen Kulturministeriums	10
Abb. 2: Amadéos Theater (1797–1834). Ausschnitt aus dem Entwurf des Architekten Felbinger. Eigentum des Stadtmuseums Zagreb	28
Abb. 3: Königliches Stadttheater in Zagreb (1834–1895). Eigentum des Stadtmuseums Zagreb	29
Abb. 4: Königliches Stadttheater in Zagreb (1834–1895). Rekonstruktion des Architekten Alexander Freudenreich. Eigentum des Instituts für die Geschichte des kroatischen Theaters, HAZU	30
Abb. 5: Ludwig Löwe. Litografie von Josef Kriehuber. Eigentum der Österreichischen Nationalbibliothek.....	55
Abb. 6: Josip Freudenreich in der Vorstellung <i>Die Grenzer</i> . Eigentum des Instituts für die Geschichte des kroatischen Theaters, HAZU	70
Abb. 7: Caroline Norweg. Eigentum des Instituts für die Geschichte des kroatischen Theaters, HAZU.....	70
Abb. 8: Osijeker Generalskaserne, in der vom 18. Jahrhunderts bis ca. 1874 das Festungstheater wirkte. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek	94
Abb. 9: Theater in der Oberstadt. Von 1867–1907 die Spielstätte des deutschsprachigen Theaters. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek.....	94
Abb. 10: Theaterzettel der Aufführung <i>Die Geischa</i> (1904). Theatergesellschaft von Otto Milrad. Eigentum des Staatarchivs Osijek	109
Abb. 11: Theaterzettel der Vorstellung <i>Die Fledermaus</i> (1900). Theatergesellschaft von Josef Rust. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek	114
Abb. 12: Theaterzettel der Vorstellung <i>Zigeunerbaron</i> (1904). Theatergesellschaft von Otto Milrad. Eigentum des Slawonienmuseums Osijek	114
Abb. 13: Der Theaterdirektor Edmund Spillern. Ausschnitt aus einer unbekanntem Zeitung um 1905. Eigentum des Staatsarchivs Osijek	143
Abb. 14: Der Saal im Haus Mekovec, in dem von ca. 1820 bis 1873 deutschsprachiges Theater wirkte. Eigentum des Stadtmuseums Varaždin	149
Abb. 15: Hermann Helmers architektonischer Entwurf des Varaždiner Stadttheaters. Eigentum des Kroatischen Nationaltheaters Varaždin	154
Abb. 16: Stadttheater Varaždin. Tuschezeichnung von A. Stawikovsky. Eigentum des Stadtmuseums Varaždin.....	155

Danijela Weber-Kapusta (1980) studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Vergleichende Literatur an der Zagreber Universität in Kroatien. Sie promovierte 2011 zum Thema Identitätsproblematik im deutschen Gegenwartstheater an der LMU in München. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste in Zagreb und an der LMU in München. Von 2016 bis 2023 leitete sie am Institut für Theaterwissenschaft der LMU das DFG-Forschungsprojekt „Kultur-Macht-Identität“, aus dem auch die vorliegende Studie hervorgegangen ist. Ihr Forschungsinteresse gilt den Beziehungen zwischen dem Theater und der Gesellschaft, der institutionellen Kulturpolitik, den kulturellen Assimilationen und dem zeitgenössischen Theater.

Kultur war von Anbeginn eine Praxis des Vergleichens und Assimilierens. Die vorliegende Studie setzt sich mit dem Wirken des deutsch- und des kroatischsprachigen Theaters in Kroatien im 19. Jahrhundert auseinander. Untersucht werden der Einfluss des Theaters auf die Bildung kultureller Identitäten sowie die Funktionen des Theaters im Zeitalter des aufkommenden Nationalismus. Mit Osijek und Varaždin rückt die bislang unerschlossene Theatergeschichte ehemaliger deutschsprachiger Kulturzentren in den Fokus und eröffnet eine neue Perspektive auf die deutsch-kroatischen kulturellen Beziehungen.

ISBN 978-3-99165-616-6

